

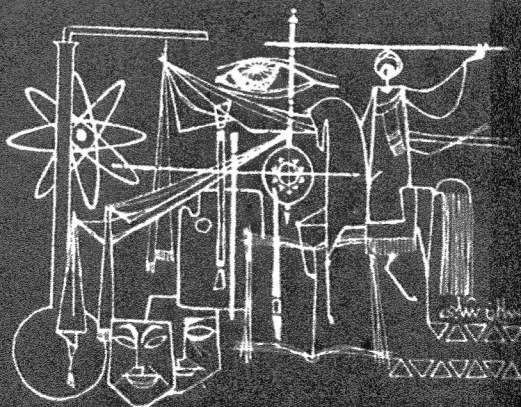
المهنية العامة للتأليف والنشر



• تعريف

# • النقر السينمائي

تأليف: علي شلش





للكتب الثقافية

جامعة حرة

٢٥٨

# ● النفوس السليخة

---

تأليف: علي شلش

الرؤية المصرية العامة للتأليف والنشر

١٩٧١



## ● في البدء

١ - قبيل منتصف القرن التاسع عشر قال الروائي الفرنسي الكبير ستندال :

« الرواية مرآة تمشى في الطريق (١) » .

وقبيل أن ينتهي ذلك القرن كانت الرواية - المرآة هذه قد تمردت على ستندال ، وعلى الطرقات في وقت واحد وبدأت تمشى في كل مكان يحلو لها ، حتى لو كان هذا المكان هو انحاء الانسان !

أما الطرقات المسكينة فكان من تصيبها فن جديد ناشئ في ذلك الحين هو فن السينما ، أو الصور المتحركة كما سمي عند ذلك . ولكن الزمن مضى ، ثم أدرك التمرد السينما ، فهجرت الطرقات ، وفرت الى الاستديوهات . . . ولحق بها التطور من كل جانب .

٢ - لقد تطورت الأفلام التي نراها اليوم ، وتقدمت

---

(١) Laurence Bisson, A Short History of French Literature, A Pelican Book, London, 1943, p. 115.

كثيرا على اجدادها، وظهرت كتب ومؤلفات كثيرة في مختلف  
شئون السينما : تاريخها ، وفنونها ، وألوانها ، ورجالها ،  
وجمهورها - ولكن ما أندر الكتب والمؤلفات التي تناولت  
نقد السينما أو أصوله !

ظهر نقاد سينمائيون كثيرون بالطبع عبر السنوات  
السبعين الماضية ، ولكن أحدا منهم لم يؤلف كتابا عن مهنته  
أو أصولها . فعلى كثرة ما وصلنا من كتب وفهارس في  
الانجليزية والفرنسية بوجه خاص ، لم أجد في أى منها -  
للأسف - إشارة واحدة الى كتاب واحد بهذا المعنى ،  
ولكنى وجدت مقالات وفصولا كثيرة في شئون النقد  
السينمائي وأحوال الناقد السينمائي . ومن هذه المقالات  
والفصول ، ومن مؤلفات السينمائيين الكبار عن فن  
السينما حاولت أن أنظر في قضية النقد السينمائي .

٣ - كتب جان متری J. Mitry (١) الأستاذ بالمعهد  
العالي للسينما في فرنسا ، ومؤلف « قاموس السينما »  
تحت مادة « الناقد السينمائي » ما يلي :

« صحفي متخصص » ، « وسيط » intermédiaire

كما يقول أعداؤه ، « شفيع » intercesseur كما يقول  
أصدقاؤه يساهم - في الحقيقة - بالكتابات والمقالات لا في

---

(١) من الآن فصاعدا ستورد أهم الاسماء والمصطلحات  
سينمائية مشفوعة بأصولها الأجنبية .

افهام السينما للجمهور انعريض فحسب ، ولكن فى خلق  
وعى أعمق بها عند الذين يصنعونها أيضا . ولهذا فان أول  
من ظهر من النقاد الكبار ، وهو لوى ديلوك L. Delluc  
كان مخرجا أيضا . وقد وضع بنفسه «نموذج الارتكاز»  
exemple à l'appui . ونذكر الى جواره ليسون  
موسيناك L. Moussinac وبير هنرى P. Henry  
ولوسيان فال L. Wahl وليونيل لاندري L. Landry  
وبول رمان P. Romain والكزاندر ارنو A. Arnoux  
وج . شارنسول G. Charensol وفرانسوا فانويل  
F. Vinneuil . ويدين الناقد الراهن للأستاذين أندريه  
بازان A. Bazin الذى كان أيضا منظرا بارعا ، وجان  
- جورج أوريول J.-G. Auriol مؤسس مجلة : كراسات  
السينما ، (١) .

ولكن النقد السينمائى أكثر من هذا ، والنقاد  
السينمائيين أكثر من هذا أيضا ، فمن احصاهم جان مترى  
فى قائمته فرنسيون مثله ، وهناك غيرهم من مختلف  
الجنسيات ، بلا شك .

٤ - لقد حدث عندنا اهتمام واسع بالسينما بعد  
ثورة ١٩٥٢ ، وترجمت - حتى الآن - معظم الكتب والمؤلفات  
الهامة فى تاريخ السينما . ولاشك ان هذا كفيلا فى المدى

الطويل بالمساهمة في رفع مستوى المصنفين وشؤونها بوجه عام ، بما في ذلك تقديمها . ولكن واجب نقادنا السينمائيين يتعاطف ازاء هذا الاهتمام الواسع . ويكون على رأس واجباتهم الراهنة ان يوضحوا المصطلحات السينمائية المستخدمة عندنا ، مترجمة ومعربة على اللغتين . نحن نستخدم في حياتنا اليومية والفنية مصطلحات معربة مثل : كاميرا ، مونتاج ، سيناريو ، فيلم ، دوبلاج ، الخ . ولكن عندنا مترجمين يميلون الى ترجمة هذه المصطلحات بايجاد مقابل عربي لها . فتكون كلمة « مصورة » بديلا لكلمة « فيلم » وكلمة « توليف » بديلا لكلمة « مونتاج » ، وكلمة « شريط » بديلا لكلمة « فيلم » ، وكلمة « لشفينغ » بديلا لكلمة « دوبلاج » ( ١ ) ، أما كلمة « سيناريو » فلم يهتد احد حتى الآن الى مقابل عربي مناسب لها .

والحق ان التعريب ليس عيبا على الاطلاق ، فهو يعني اللغة ولا سيما اذا استخدم بوعي ، ولم يكن له بديل مترجم مقبول . والمصطلحات الخمسة السابقة نفسها موجودة بنصها ومعناها في جميع اللغات الحية بغير استثناء تقريبا ، فضلا عن استخدام سينمائيينا لها منذ ظهور السينما عندنا . وها هي كلمة « سينما » المصرية نفسها قد شاعت وأبادت كلمة مترجمة مثل « خيالة » !

---

(١) استخدم هذه الكلمات الدكتور ابراهيم الكيلاني وقايز كم نقاش السوربان في ترجمتهما المتعثرة لكتاب « تاريخ السينما في العالم » لجورج سادول .



ويكون على رأس واجبات نقادنا السينمائيين أيضا أن يرفعوا مستوى التذوق السينمائي ، وأن يرفعوا مستوى النقد السينمائي نفسه ، بعد أن استطاعوا أخيرا أن يرفعوا وصمة الناقد السينمائي بأنه طغيلي . وأنه أقل شأنا من ناقد الأدب .

٥ - ولعلنا في غنى عن أن نوضح حالة الامتزاج التي تعيشها الفنون في العالم اليوم ، فقد اقتربت الرواية ، مثلا ، من السينما اقترابا كبيرا ، وتأثرت بها ، كما أثرت فيها ، وكذلك الحال مع كافة الفنون المعاصرة تقريبا ، بحيث صار على الناقد المعاصر الذي يتعرض لأي فن من هذه الفنون أن يكون ملما بالفنون الأخرى . ومن هنا يزداد عبء الناقد السينمائي على وجه التخصيص .

٦ - وقد حاولت في هذا الكتيب أن أقدم صورة عامة للنقد السينمائي : تاريخه ، وأصوله ، وأنواعه ، ورجاله ، ساعيا من وراء هذا كله الى إثارة الاهتمام بالتذوق السينمائي ، ورفع مستوى النقد السينمائي نفسه ، راجيا أن تفتح هذه المحاولة - الأولى من نوعها في لغتنا - الباب أمام محاولات أخرى أشمل وأعمق وأنفع .

## • تعريف

ليس من السهل تعريف أى شىء فى محيط الفنون  
تعريفًا جامعًا مانعًا بلغة أهل المنطق ، ولكن من السهل ،  
بل من الأجدى فى عصرنا ، أن نحاول فهم الشىء المراد  
تعريفه قبل وضعه بين أقواس محددة صارمة • وعدتنا فى  
سبيل هذا الفهم ثلاثة عناصر لا غنى عنها هنا ، وهى على  
التوالى :

- الفكرة •
- التطبيق •
- الوظيفة •

ونعتقد أنه من اليسير الآن أن نفهم السينما مهتدين  
فى ذلك بالعناصر الثلاثة السابقة •

### ١ - الفكرة :

فى القرن السابع عشر الميلادى بدأ الفانوس السحرى  
يشغل الأذهان والعيون الأوروبية ، وخاصة فى فرنسا •  
واستطاع رجل يدعى أثناسيوس كيرشر Athanasius Kircher  
أن يعرض حياة المسيح فى مشاهد متتابعة على عجلة بوساطة

الفانوس السحري ، وكان ذلك عام ١٦٧١ (١) . وفي القرن الثامن عشر لاحظ قس فرنسي يدعى الأب نوليه Nollet أن الصور الثابتة على شرائح الزجاج ، انثى تعرض بالفانوس تتمتع بخاصية الاستمرار ، وتصنع ألعابا لطيفة أمام العين اذا تتابعت بسرعة ثابتة ، عملا بمبدأ خداع البصر ، أو ما أسماه « الذروة المبهرة » (٢) Toupie éblouissante ولكن الأب نوليه لم يتوسع في الملاحظة ، واكتفى بملاحظته هذه التي لم تلبث أن اندثرت حتى اكتشفها المنقبون بعد ذلك .

لقد ظلت فكرة تحريك الصورة تحوم في أذهان كثير من المكتشفين والمخترعين . وكان معظم هؤلاء يستخدم رسوما يدوية يحركها على اسطوانات كي يخلق احساسا بالتتابع والاستمرار . وكان ذلك يعتمد على مهارة اليد في محاكاة النموذج المنقول من الحياة من جهة ، ويعتمد على دقة العين في ملاحظة النموذج الحى وسلامة ذاكرة الناقل من جهة أخرى . وكان لابد ، والحال هذه ، أن تظهر وسيلة تسجيل النموذج الحى من خلال التصوير الفوتوغرافى (٣) وارتبطت هذه النقلة برجلين مختلفين من رجال القرن التاسع عشر ، هما : اتين - جول مارى E.J. Marey وادوارد ميبريدج E. Muybridge .

See : Film World, P. 34 (١)

Charlot. Roi de Pécran, P. 145. (٢)

See : Film World, PP. 18-21. (٣)

كان ماري عالما فرنسيا يشتغل بالفسيولوجيا والتشريح ، نال درجة الدكتوراه ، في موضوع وهبه كل حياته ، وهو « حركة الحيوان » ، أى أن السينما لم تكن هدفا من أهدافه ، أو اهتماما من اهتماماته ، وقد توصل ماري في بحثه عن حركة الحيوان الى جهاز أطلق عليه « البندقية المصورة » Fusil Photographique وكان يضع هذه البندقية على كتفه ، ويضع في مكان الطلقات مجموعة من شرائح الزجاج ملصقة على عجلة دوارة ، ويثبت العدسة في ماسورة البندقية . فاذا أراد أن يلتقط صورة شيء ما وجه البندقية نحوه ، وضغط على الزناد !

ويروى برنارد شو الذى كان يعرف ماري معرفة شخصية - كما يقول ايفور مونتاجيو (١) I. Montagu انه كان « يسقط القطط من النافذة ، ويصورها في أثناء سقوطها » (٢) . ولا شك ان دافع ماري الى ذلك كان الفضول العلمى لملاحظة سقوط القطعة على قوائمه الاربع !  
اما ميبريدج فلم يكن سينمائيا على الاطلاق، ولكنه

---

(١) كان اول ناقد سينمائى لصحفتى الاوبزوفر ، ونيوسبيتيمان الانجليزيتين . ولد عام ١٩٠٤ ودرس في كيمبردج ، ولكنه ارتبط بالسينما منذ شبابه ، فعمل في كثير من مجالاتها كالإنتاج والنزيم والخراج والانتاج . وعمل فترة من حياته مع هتشوك وايزنشتاين . اهم مؤلفاته كتاب « دنيا الفيلم » الذى سترجع اليه كثيرا هنا . يعمل حاليا في التليفزيون الانجليزى .

Film World, P. 23. (٢)

كلان مصورا فوتوغرافيا. مخترفا. - وكلان قد ترك انجلترا في  
تسبانه ورحل الى ولاية كاليفورنيا الامريكية . وهناك ،  
حدث ان يوتوط حاكم الولاية في رهنسان طريف ، كان  
موضوعه . هل ترتفع قوائم الحصان الأربع معا عن الأرض  
في أثناء قفزه لا وكان ممن برأى الحاكم ان القوائم الأربع  
ترتفع عن الأرض معا أثناء القفز . ولكن يشك ذلك لخصمه  
استعان بميبريدج ، وكان ذلك عام ١٨٧٢ ، أي بعد أربع  
سنوات فقط من تجربة ملرى مع القطة كما نستنتج من  
حديث مونتاچيو . فقد نشر مارى بحثه عن « التصوير  
الزمنى » عام ١٨٦٨ ( أو عام ١٨٨٢ كما تذكر بعض المصادر  
الأخرى مثل « قاموس السينما » ) .

١٠ . وقد اهتم ميبريدج بعد تجربته الناجحة مع الحصان  
بتصوير جميع أنواع الحركة عند كثير من الحيوانات . ونشر  
عام ١٨٨٧ مجموعة مكونة من ١١ جزءا عن حركة الحيوان  
في عشرين ألف صورة تمثل المشى والقفز والرفس والحبيب  
الخ . وأتيح له بعد ذلك أن يسافر الى أوروبا ، حيث  
التقى يمارى الذى أعجب بصورة الجداية ، ولكن ميبريدج  
لم يتوسع في اهتماماته ، ولم يشغل نفسه بتطوير أفكاره  
تسجيل الحركة بأداة واحدة كما فعل ملوى . فقد بقي طوال  
حياته مخطئا للتصوير الفوتوغرافى .

وعند هذا الحد نتساءل كما تسأل مونتاچيو : من  
اخترع السينما ؟ يجيب مونتاچيو نفسه : «

« ان الذى يطعم فى جواب لابد أن يشق طريقه وسط  
غاية حفيقية » (١)

ويسجل مونتاجيو بعض أسماء أشجار هذه الغابة -  
أو بداياتها على حد تعبيره - فإذا بها تصل الى ٧٨ اسما من  
قبيل : اليثوراما Alethorama ، أنورثوسكوب  
Anorthoscope ، موتوغراف Mutograph ، فيتاسكوب  
Vitascope ، زيوتروب Zeotrope ، الخ (٢). وهذه  
الأسماء أطلقها أصحابها على أجهزتهم السينمائية ، أى أن  
٧٨ جهازا أو أسلوبا سينمائيا تم وضعها فى سنوات  
البداية وحدها . وكان من قبيل الحذقة الثقافية فى القرن  
الماضى ، فيما يقول مونتاجيو ، أن تنحت أسماء جميع  
هذه الأجهزة من أصول يونانية كما رأينا فيما سقناه من  
أسماء ، وكما نراه فى اسم آخر منها ، وهو « كينماتوغراف »  
Kinematograph أو شبيهه « سينماتوغراف »  
Cinematograph اللذين اشتق منهما اسم « سينما »  
فى الفرنسية . فكلمة « كينما » اليونانية تعنى « الحركة »  
وكلمة « سينما » الفرنسية اختصار لكلمة سينماتوغراف  
السابقة التى أطلقها لوميير M. Lumiere على جهاز  
التصوير والعرض الذى اخترعه عام ١٨٩٤ . وقد أصبحت  
الكلمة الفرنسية المختصرة هى السائدة اليوم ، لا بمعنى  
الصورة المتحركة ، أو آلة العرض ، فحسب ، وإنما بمعنى

(١) Ibid, P. 25.

(٢) راجع القائمة بكل مفرداتها فى : Film World, P. 25.

النشاط السينمائي بأسره ، فناً وصناعة على السواء (١) .  
 ونعود الى مونتاجيو فنجده يعلق على قائمة الأسماء  
 السابقة التي أوردها بقوله : « لم يخترع شخص واحد  
 السينما توغرافيا . فقد كانت الأفكار نهبا للسرقة .  
 وقد أدت الأفكار التي كانت تظهر بشكل تلقائي تقريبا في  
 أنحاء متفرقة من العالم ، الى ظهور الدعاوى القضائية .  
 وأدت الأفكار ، التي كانت تنمو وتتطور بشكل جماعي في  
 المعامل ، الى نشوء المنازعات حول الشخص المنتمي لهيئة  
 العاملين بهذه المعامل الذي قام بالمساهمة الحقيقية .  
 فبعض الناس توصل الى الأفكار قبل سواه بعشرين سنة ،  
 ولم يسجلها على الاطلاق ، والبعض الآخر أخرج الاختراعات  
 المسجلة ولم يصنع آلات على الاطلاق . وبعض الناس مثل  
 اديسون (٢) - تأبط أفكار الآخرين » (٣) .

ويمضي مونتاجيو بعد ذلك في تحقيق أحكامه المعقولة  
 هذه ، ودعمها بالأدلة والمستندات ، متتبعا محاولات تحريك

Vu : Dictionnaire du Cinema, PP. 51, 52. (١)

ويلاحظ ان كلمة « غراف » كانت تسمى الآلة ، أى الكاميرا ، وان  
 كلمة « سكوب » كانت تعنى المشاهدين ، أو الجمهور .

(٢) يردد كثير من مؤرخى السينما خرافة مؤداها ان اديسون  
 هو « المهندس المبقرى الذى جعل كل شيء فى السينما ممكنا » ، وقد  
 البتت الدراسات الحديثة ان اديسون قد زار بلربس وتحدث الى  
 مارى ، واتصل بمبيريدج ، وانه كذب حين ادعى بأنه مخترع السينما  
 الوحيد ! ... راجع :  
 Film World, PP. 27-34.

Ibid, P. 26. (٣)

الصورة. منذ نهاية القرن السابع عشر . ويخلص مرة أخرى الى أن السينما لم يخترعها أحد بعينه ، ولم يستأثر بظهورها مكان بعينه ، ولكن الزمن وحده هو الذى ساعد على تقدمها وتطورها ، من مجرد الفكرة النظرية الى الصناعة الضخمة .

ولا شك أن فكرة تخريك الصورة قد تطوّرت عبر مراحل متعددة حتى وصلت الى ما وصلت اليه اليوم . ولا شك أيضا أن هناك جنودا مجهولين ، وآخرين معروفين كانوا وراء الفكرة على مر العصور ، ابتداء من كيرشر وتوكليه الى ماري وميريديج ورينو E. Reynaud واديسون واىستمان G. Eastman والاخوين لومير وجورج ميلييس G. Melies وغيرهم .

المهم في هذا كله أن الفكرة التي راودت الانسان طوال القرنين الماضيين ، وربما طوال قرون أخرى سابقة ، قد أتيج لها أن تظهر الى الوجود خلال القرن التاسع عشر ، بعد أن ثبت من المحاولات العديدة امكان تحقيقها ، لا على مستوى التصوير فحسب ، وانما على مستوى الغرض أيضا .

## ٢ - التطبيق :

في ٢٢ مارس ١٨٩٥ كان الاخوان الفرنسيان اوجست ولويس لومير قد توصلا الى جهاز (كاميرا) لم يكن له (مهم) بعد ، ولكنه كان يهدف كما يقولان الى الحصول على صور سلبية ، ورؤايتهم هذه الصور السلبية



نفسها على شاشة بيضاء . وقام الأخوان في ذلك اليوم بعرض فيلم طوله ١٧ مترا في « جمعية تشجيع الصناعة الوطنية » . وكان الفيلم بعنوان « الخروج من مصانع لومير » . (١) الذي يعد أول فيلم سينماتوغرافي في العالم . وفي ٢٨ ديسمبر من العام نفسه استأجر الأخوان المذكوران « الصالون الهندي » بمقهى « جران كافيه » بباريس ، نظير ٣٠ فرنكا في اليوم ، حيث قدما أول عروض سينمائية على الجمهور . وكان رسم الدخول فرنكا واحدا . وكان الجمهور في اليوم الأول للعرض يتكون من ٣٥ شخصا أما برنامج العرض نفسه فكان مكونا من ١٠ أفلام ، أو مشاهد ان شئنا الدقة ، ويبلغ طولها ١٧ مترا ، ويتراوح زمن كل منها بين دقيقة ودقيقتين . وكانت هذه الأفلام جميعها صامتة بالطبع !

وقد ساعد على انجاح تحريك الصور على هذا النحو صنع الفيلم الحساس من مادة السيلولويد . وقد حل هذا الفيلم الحساس محل شرائح الزجاج التي كانت مستخدمة في التصوير من قبل . وكان جورج ايستمان قد توصل الى ذلك الاكتشاف - السيلولويد - عام ١٨٨٩ .

وفي الوقت الذي نجح فيه الأخوان لومير في باريس وحققا مكاسب لا بأس بها ، كان اديسون يعرض أول صور سينما توغرافية صورها بجهازه الذي أطلق عليه اسم

---

(١) كان الأخوان ، وعمهما ، من الاثرياء أصحاب المصانع .

« فيتاسكوب » ، ولكن المنافسة لم تلبث أن تدخلت . فقد شرع الأخوان في إيفاد مندوبين عنهما الى كثير من عواصم العالم للدعاية والترويج لبضائعهما الجديدة . ووصل مندوبوهما الى الولايات المتحدة ولكن اديسون وقف لهم بالمرصاد ، حتى اضطروهم في النهاية الى مغادرة البلاد ، على حين رحبت روسيا واليابان والهند بزملائهم .

وفي فرنسا ذاتها لم يكن الأخوان لوميير وحدهما في الميدان . فقد نزل اليه عدد آخر من الهواة والمغامرين ، ومنهم جومون Gaumont وباتيه Pathé اللذان صنعا أفلاما قصيرة مماثلة ، وأخرى ذات طابع اخباري يتفق مع أحداث الساعة Actualités وكان هؤلاء وغيرهم من هواة الاختراع ومحترفيه ، ولكن تلك السنوات البطولية في تاريخ السينما شهدت ظهور رجل آخر كان له شأن كبير في أحداثها وأفلامها وهو الفنان الفرنسي جورج ميليس اقتحم الميدان من خارجه . فقد كان فنانا ذكيا واسع الحيلة . عمل سنوات رسام كاريكاتير ، وهوى السينما على كبر بعد سنوات طويلة من الصعلة !

ذهب ميليس أوجست لوميير ، وعرض عليه شراء اختراعه ، ولكن لوميير أبى ، فعاد ميليس خاوي اليدين ، مصمما على الاشتغال بالسينما . ومع الزمن خطا بالسينما خطوات واسعة الى الامام .

كان ميليس أول من وضع للفيلم السينمائي قصة وسيناريو ، وأول من صنع فيلما روائيا ، وأول سينمائي

Homme de Cinema بالتعبير الحديث ، أى المخرج المؤلف  
وكان ميليس أيضا أول من حرك الكاميرا السينمائية حركة  
خلاقة ، بعد أن كانت تتجمد على حاملها ، وأول من حقق  
الحيل السينمائية والاضاءة الصناعية • لم يكن يعيل الى  
التسجيل ولكنه كان يعشق الدراما والفانتازيا ، ربما  
لاشتغاله قبل ذلك بالتمثيل المسرحي وألعاب الحواة !

صنع ميليس نحو ٥٠٠ فيلم متفاوتة الطول ، فى  
بعضها غرابة فى الشكل والمضمون مثل : قصر الشيطان  
Le Manoir du Diable نزعة فى القمر Le Voyage  
dans la Lune • وحدث أن عرض عليه أحد الأثرياء ملايين  
الفرنكات مقابل أن يعمل لحسابه ، فأبى بدوره مثلما أبى  
عليه لوميير أن يبيعه اختراعه من قبل • وكان رفضه  
لأموال الثرى هو نانى « لا » فى تاريخ السينما كما يقول  
ميشيل دوينو (١) •

وازاء هذا انرفض وهب الثرى ( ويدعى جريفولاس )  
أمواله لمنافس آخر هو باتيه • وعاش ميليس بقية أيامه  
فقيرا منسيا ، بعد أن دخل رأس المال ميدان السينما  
وحولها الى صناعة رأسمالية همها تحقيق الربح بأى ثمن •  
ومات عام ١٩٣٨ عن ٧٧ عاما •

وهكذا ولدت السينما توغرافيا ، أى الصور المتحركة ،  
ولادة تسجيلية بحتة ، أى معتمدة على النقل من الواقع

Charlot. Roi de l'écran, P. 147. (١)

الجارى مباشرة دون نص مكتوب أو تمثيل أو ديكور . وكانت ولادتها بعد عديد من محاولات الحمل والأجهاض ، وقدولدت أيضا وفي فمها ملعقة من صفيح اذا صبح التعبير . فلم تكن الكاميرا تتحرك يمينا أو شمالا ، ولم تكن الكهرباء قد قويت بعد ، ولهذا كان الاعتماد الأكبر فى التصوير على ضوء الشمس والنهار . وكانت سنوات الطفولة الأولى حافلة بالمشاق والمخاطر من كل نوع ، ولكنها كانت فى النهاية سنوات بطولة وجراة وتضحية .



تلك هى فترة الميلاد أو «فترة الفنين الجوالين» (١) فى تاريخ السينما كما يسميها ميشيل دوينو فى عرضه التاريخى الذى أثبتته فى نهاية كتابه الممتع « شارلو ملك الشاشة » . وقد أسهبنا بعض الشيء فى وقوفنا عند تلك الفترة ، لما لها من أهمية تاريخية ، وما يلفها من جدل وخصام ، أما الفترات التالية فنتوقف عندها قليلا . وقد درج مؤرخو السينما على تقسيم تاريخها الى مراحل أو فترات . وأبرز تقسيمات المؤرخين هو تقسيمهم ذلك التاريخ الى مرحلتين : مرحلة الفيلم الصامت ، ومرحلة الفيلم الناطق . ولكننا أخذنا هنا بالتقسيم الذى أورده دوينو فى كتابه السابق عن تشاويى تشابان . اذ يقسم تاريخ

---

Ibid, P. 145. (1)

السينما الى ثلاث فترات : فترة الفنين الجوالين —  
فترة الصمت — فترة النطق .

وننتهى فترة الفنين الجوالين هذه فى تقسيم دوينو  
عند عام ١٩٠٠ . وقد كان من الممكن والمنطقى بالطبع أن  
نضم تلك الفترة الى فترة الفيلم الصامت ، باعتبارها صامتة  
بدورها ، ولكن يبدو أنه من المفيد أن نشير اليها مستقلة  
لأن زميلتها باعتبارها أيضا فترة المخاض الطويل ، بل  
وفترة البحث عن شكل تقدم فيه هذه الاداة الجديدة  
القائمة على الصورة والحركة .



لقد طلع القرن العشرون على العالم وعمره الصور  
المتحركة الحقيقية لا يتجاوز أربع سنوات . ولكن هذه الصور  
المتحركة ظلت خرساء بكماء . وكان أقصى ما يمكن عمله  
لأنطاق الصورة هو أن تزود دور العرض — التى كان  
معظمها ، ان لم يكن جميعها ، دور مسرح أو صالات غناء —  
بآلات موسيقية على رأسها البيانو . وكانت هذه الآلات  
الموسيقية تقوم بعزف المقطوعات المناسبة أثناء العرض وفى  
فترات الاستراحة . كما كانت هذه الدور تزود بشاشات  
إخائية يعرض عليها الحوار ، اذا وجد ، مثلما تعرض الترجمة  
اليوم على الشاشة الإسمائية . وكان معظم الأفلام الروائية  
ينقل عن مسرحيات معروفة أو يعاد خبيصا ، وكان معظم

الممثلين ممثل مسرح (١) • بل ان كلمة الاخراج الفرنسية  
mise-en-scène نقلت بنصها الى السينما •

ارتبطت السينما في بداية تطبيقها بالمرح اذن ..  
كان ارتباطها عضويا وطبيعيا بالطبع ، ولكنه - في الوقت  
نفسه - ارتباط مؤقت • واذا كانت السينما قد لجأت الى  
المرح في البداية ، في مجالات التأليف والتمثيل ودور  
العرض ، واذا كان هذا اللجوء قد أولد مسمى « المسرحية  
المصورة » ، فان ذلك كله كان لاعتبارات فسيولوجية اذا  
صح التعبير ، أي أن السينما كانت في بداية تطبيقاتها  
تعاني من فقر الدم وضعف الأعضاء ، فضلا عن الحرص  
والبكم ، ومع هذا استمر التطبيق في التحسن رغم تكاليف  
رأس المال وهواة الكسب السريع على الغنيين العاملين في  
شتى مجالات « البدعة الجديدة » !

في عام ١٩٠٧ صنع السينمائي الفرنسي اميل كوهل  
E. Cohl أول فيلم رسوم متحركة • وكان طوله ٣٦ مترا  
ويتكون من ٢٠٠٠ لقطة ، وفي عام ١٩١٠ ابتكر الأمريكيون  
فيلم رعاة البقر Western ، واسسوا مدينة السينما في  
هوليوود التي لم تلبث أن تحولت الى « كعبة للسينما » على

---

(١) ذكر سلاتر في سيرته الذاتية ان مسرح الفودفيل الذي  
تحول الى سينما في طفولته كان يغطي بستارة حمراء تنفرج عند  
العرض ، الذي كانت تسبقه الدقات الثلاث التقليدية وعزف الموسيقى  
ثم ترفع الستار ، وتنطفئ الاوتار ، ويبدأ الفيلم !

حد تعبير ميشيل دوينو (١) . وفى عام ١٩١٢ بدأ تشارلى تشابلن فى الظهور فى أفلام ماك سينيت M. Sennet مبتكر الصور المتحركة الهزلية فى أمريكا . وفى عام ١٩١٥ ظهر فيلم « مولد أمة » الذى أخرجه دافيد جريفيث D. Griffith وكان أول فيلم درامى طويل . وفيه ابتكر جريفيث الحركة البانورامية الضخمة ، حتى ليعسد « أبا السينما الأمريكية » (٢) .

وفى عام ١٩٢٥ ظهر فى روسيا فيلم « المدرعة بوتومكين » الذى أظهر مواهب سينمائى عظيم هو سيرجى أيزنشتاين S. Eisenstein وقد كان له تأثير كبير على التطبيقات السينمائية فى تلك الفترة الصامتة . وكان أبرز الإضافات التى حققها أيزنشتاين هو نظرياته فى المونتاج والإخراج ، واستبدله خطابة الأولين بالشاعرية والايقاع الرقيق .

ولعل من أهم سمات تلك الفترة مساهمة السينمائيين من مختلف الأقطار ، وعدم احتكار قطر معين للسينما . فقد ظهر فى بلجيكا مثلاً جاك فيدر J. Feyder وظهر فى ألمانيا اريك فون شتروهايم E.V. Stroheim اللذان أضافا بأفلامهما إضافات لا يستهان بها ، وخاصة فى مجال تحريك الكاميرا والمونتاج والإضاءة . ومن أهم سمات تلك الفترة أيضاً أن أشهر البنائين

---

Ibid, P. 149. (٢) ، (١)

الأوائل لهذا الفن الجديد الذى أطلق عليه كانودو Canudo  
اسم و الفن السابع ، (١) . كانوا جميعا من مواليد العقد  
قبل الأخير من القرن الماضي ، أى فى الفترة من ١٨٨٠ الى  
١٩٨٠ . وفى عام ١٨٨٠ ولد جريفيث و سيسيل دى ميل  
وفى عام ١٨٨١ ولد سينيت وماكس ليندر M. Linder  
وفى عام ١٨٨٤ ولد دوجلاس فيربانكس D. Fairbanks  
وفى عام ١٨٨٥ ولد فيدر وشتروهايم ، وفى عام ١٨٨٦  
ولد أبل جانس A. Gance وتشارلى تشابلن Ch. Chaplin  
وفى عام ١٨٩٠ ولد لوى ديبلوك الذى «فتح أبواب السينما  
على الأدب والنقد» على حد تعبير دوينو (٢) .

بقى من أهم سمات تلك الفترة أن الفيلم التسجيلي  
حظي باهتمام كبير ، واكتسب خصائصه الفنية المعروفة بها  
الى اليوم على أيدي رجال موهوبين من أمثال جون جريسون  
J. Grierson الانجليزى وروبرت فلاهرتى R. Flaherty  
الامريكى ، وأن جماليات السينما بدأت تشغل عقولا وجهودا  
كثيرة ، وأن النقد السينمائي - النظرى بصفة خاصة -  
نشأ كثيرا ، وأن الصور المتحركة انتشرت فى مختلف  
أنحاء العالم ، وعرفت أقطار عديدة فى وقت واحد تقريباً ،  
ومبكر أيضاً . فلم يكن القرن العشرون يهل حتى كانها  
اليابان وروسيا والهند وفصر - على سبيل المثال - فقد  
عرفت الفن السابع ، من قبيل التفوق على الأكل .

Ibid, P. 149. (١)

Ibid, P. 150. (٢)



وكان عام ١٩٢٧ حاسما فى تاريخ هذا الفن السابع  
ففيه نطقت السينما بعد سنوات طويلة من البكم ثم التأتأة  
الصناعية • ومع أن أول فيلم ناطق ، وهو « مغنى الجاز »  
كان فيلما رديئا ، الا أن ظهور الصوت أحدث انقلابا حقيقيا  
فى تاريخ السينما ، كما أحدث فيها آثارا بعيدة المدى •  
قاومه كثيرون من السينمائيين فى البداية ، مثل رينيه كليلر  
وتشابلن ، وزعم بعض محبى الفن وشداته بأنه يفقد  
السينما روعة التعبير الصامت ، كما أفقد بعض السينمائيين  
شهرتهم بل وحياتهم الفنية ، الا أنه مع هذا كله كان إضافة  
لابد منها ، وهى إضافة أفاد منها الذين قاوموا الصوت  
أنفسهم •

وقد استتبع ظهور الصوت الافادة من جميع امكانياته ،  
بما فى ذلك المؤثرات الصوتية والموسيقى • فبعد أن كانت  
الموسيقى فى الفيلم الصامت نوعا من الزينة الخارجية غير  
المحسوسة أصبحت فى الفيلم الناطق جزءا لا يتجزأ من  
اللقطة والمشهد • وبعد أن كانت الموسيقى فى الفيلم الصامت  
صوتا خارجيا أصبحت فى الفيلم الناطق حركة فى الزمان  
تتولى التعليق أو التفسير أو التجسيد الدرامى والجمالى  
على السواء •

وأدى هذا كله الى ظهور نوع جديد من الأفلام لم يكن  
معروفا من قبل ، وهو الفيلم الموسيقى والفنائى الذى يعتبر  
« مغنى الجاز » أولى نمازه • كما أدى هذا كله من ناحية  
أخرى الى ازدياد تكاليف رأس المال والمنافسة على السينما

كمشروع تجارى ، و ظهور شركات انتاج ضخمة حققت معدلات ربح خيالية . ففي عام ١٩٢٨ ، أى بعد عام واحد من ظهور الصوت ، حققت شركة « وارنر » الامريكية التى انتجت الفيلم السابق ربحا قدره ٥٦ مليون دولارا !

وفى عام ١٩٣٤ خطت السينما خطوة أخرى الى الامام فقد قرر والت ديزنى أن يلون رسومه المتحركة التى بدأ فى انتاجها عام ١٩٢٩ . وفى عام ١٩٣٧ ابتكر هربرت كاللوز H. Calmus طريقة «تكنيكولر» Technicolor المستخدمة حاليا بنسبة ٨٩ ٪ ، وبعدها مباشرة ظهرت طريقة « أجفاكولر » Agfacolor وطريقة « كوداكروم » Kodachrome . وكان أقصى ما استطاعه السينمائيون فى هذا المجال قبل ذلك هو تلوين الرسوم المتحركة !

غير أن اللون لم يفتح للسينما عالما فسيحا مثلما فعل الصوت . فاللون فى النهاية نوع من البذخ ، وتشتيت لانتباه المتفرج ، ما لم تكن له ضرورة فنية كما فى الفيلم التاريخى أو الفيلم الغنائى اللذين يحتملان اللون ويسعانه .

وإذا كانت هوليوود قد صارت كعبة السينما فى هذا القرن ، وخاصة بعد ظهور الصوت ، فانها قد ظلت كذلك طوال الفترة التى نطقت فيها السينما حتى نهاية الحرب العالمية الثانية تقريبا . ولا يمكن فى الحقيقة أن ندرس ظاهرة هوليوود ما لم نضعها فى اطارها التاريخى . فمن المعروف أن هذه المدينة الصغيرة قد صارت مع الزمن مهبطا

لرعوس الاموال الوطنية والمهاجرة على السواء . وكانت منذ ظهورها جزءا من النظام الرأسمالى نفسه الذى انشأها واحتضنها . وقد أدى هذا بالطبع الى سيطرة قوانين الانتاج الرأسمالى على نظام الانتاج فيها . فظهرت الشركات الكبيرة وظهرت معها المنافسة ، والرغبة فى تحقيق أكبر ربح ممكن بأقل التكاليف الممكنة ، وتم تطبيق قانون العرض والطلب وغير هذا من الاسس الرأسمالية . ولكن هذا كله اتخذ عند التطبيق مسارات وأشكالا جديدة ، وخلق ظواهر جديدة لم تعرفها السينما من قبل .

لقد كانت هوليوود فى أدنى حالاتها تعامل السينما كصناعة ، ولا عجب أن يأتى الفن هنا فى الدرجة الثانية بعد الصناعة ، وكانت فى أسعد حالاتها تعترف بالفن بدر ربحا فى النهاية . وربما كان من أهم التعديلات التى لحقت بالقانون الرأسمالى الخاص بتحقيق أكبر ربح ممكن بأقل التكاليف الممكنة أن هوليوود أثبتت فى كثير من الحالات أن الزيادة فى الاتفاق تؤدي على المدى الطويل الى زيادة فى الربح . وأقرب مثل على هذا هو فيلم « سيدتى الجميلة » الذى تكلف أكثر من ٥ ملايين جنيه استرلينى (١) ، وحقق - حتى الآن أرباحا تزيد على هذا الرقم !

وقد استطاعت هوليوود ، بإمكانياتها الساحقة:

ودعايتها البارعة ، ان تغزو أسواق العالم ، وأن تفرض على هذه الأسواق نجومها وأفلامها . وكان لنظام النجوم الذي سارت عليه طوال تاريخها أثره في الاحتفاظ بهذه الأسواق . . . وقد لحص أحد مديري شركة م . ج . م . قانون العمل في هوليوود بقوله : « لا تعينني أكثر من اللازم مسألة أى نوع من الأفلام ننتج . فالفيلم الذي يستهوى هذه الشركة يستهوى الناس فى كل مكان . . . » اننا جميعا هنا نحب نوع الأفلام الذى ينجح فى شباك التذاكر ، (١) .

لم تتطور هوليوود من ناحية المضامين والأفكار . فقد ظلت أفلام الجريمة والجنس والرعب والمغامرات هى مثلها الأعلى طوال تاريخها . وبالمثل لم تتطور كثيرا من ناحية الشكل والصياغة . فقد ظلت الاستديوهات والديكورات هى معمل تفريخ الأفلام الذى لا يعلى عليه . أما الشيء الوحيد تقريبا الذى طوره هوليوود - وخاصة بعد الحرب الأخيرة - فهو داز العرض والكاميرا والشاشة أى كل ما يتعلق بعملية التلقى أو التدفق . وحتى هذه الناحية لم تات عفوا ، أو من أجل سواد عيون الفن . فقد اضطرت هوليوود الى ذلك بسبب عدة عوامل بعد الحرب أهمها التضيق على كثير من فنانها ابان سطوة المكارثية واضطرار معظم هؤلاء الفنانين الى الهجرة ، وكذلك اهتزاز للسوق العالمية امام أفلامها بسبب موجات التجديد

والتجريب التي طفت على أوروبا ، وأخيرا وقوعها في منافسة  
شديدة مع التليفزيون الذي بدأ في الاستقرار والمسرء  
المتفرجين على البقاء في بيوتهم .

وماذا فعلت هوليوود بدار العرض والكاسينوهات؟  
لقد شرعت بشكل جدى امام التحديات السابقة في إعادة  
النظر الى شكل الشاشة وإبعادها على وجه الخصوص . .  
وفرض المنطق الساذج حله الذى لا يقاوم . . كما تقول  
بنيلوبى هوستون - فقد « كان للسينما ميزتان . فعليتان  
على التليفزيون وميزة ثالثة كامنة تتمثل في أن صورها  
أكبر ، وأكثرها ملون ، ويمكن أن تكون ذلت ثلاثة أبعاد ،  
وهذه الميزات . يجب أن تستغل تمام الاستغلال ، في شاشات  
أكبر ولون أكثر . وأصبحت الأفلام ذلت الأبعاد الثلاثة هي  
المعقيدة الجديدة ، ( ٧ ) .

وهكذا ظهرت السينيراما Cinerama في خريف عام  
١٩٥٢ واتسعت الشاشة وتقوست ، أو بالأحرى اتخذت  
شكل ثلاث شاشات متجاورة ( نسبة ارتفاع الشاشة  
الى طولها هنا ١ : ٢٫٨٥ ) تبلغ مساحتها ستة أضعاف  
الشاشة التقليدية . كما ظهرت في العام نفسه طريقة  
الستيريو سكوب Stereoscope أو فيلم الأبعاد الثلاثة  
الذى يتصف باتساع المجال والعمق والتجسيم ، مع

استخدام أكثر من آلة للعرض وأكثر من ميكروفون للصوت  
 وفى العام التالى ظهرت الشاشة البانورامية Panoramic  
 ( نسبة ارتفاعها الى طولها ١ : ١.٦ أو ١.٧ ) وهى شاشة  
 عريضة بدورها . كما ظهرت طريقة الفيسٽافزيون  
 Vistavision ( نسبة ارتفاع الشاشة الى طولها ١ :  
 ١.٨٥ ) وهى تتيح للفيلم أن يتسع وأن ينقبض حسب  
 الحاجة . وأخيرا ظهرت السينما سكوب Cinemascope  
 ذات الشاشة العريضة أيضا ، وتستعمل آلة عرض واحدة  
 مجهزة بعدسات خاصة . ( نسبة ارتفاع الشاشة الى  
 طولها ١ : ٢.٥ ) .

ومع أن هذه المستحدثات ، وغيرها مثل بانافيزيون  
 Panavision وتكنيراما Technirama وسوبر تكنيراما  
 ٧٠ (١) Super Technirama 70 اقتضت كثيرا من التغيير  
 فى تصميم دور العرض ، الا انها كانت فى النهاية  
 أشبه بتصرفات غنى الحرب عندنا وحذلقته . مما جعلها  
 مثارا للتندر والسخرية (١) والنقد الموضوعى (٢) على

---

(١) يشير الرقم هنا الى مقاس الفيلم : ٧٠ مم بدلا من ٣٥ مم  
 التقليدى ، وقد أعدت له كاميرات خاصة ، أشهرها واحدها من  
 الكاميرا دى - ١٥٠ D-150 إشارة الى اتساع زاوية العدسة الى  
 أقصى درجة .

(٢) تيكم الشاعر السينمائى الفرنسى المتعدد الجوانب جان  
 كوكتو نيل ولماه فقال : فى أول مرة اكتب فيها قصيدة سوف استعمل  
 صفحة كبيرة من الورق (The Cont. Cinema, PP. 55-56)  
 (٣) من أهم الانتقادات هنا أن هذه الوسائل والمستحدثات

السواء ، بل مما عجل باختفاء أكثرها فيما عدا السينما  
سكوب تقريبا مع بعض التحسينات .

حقا ، لقد أظهرت هوليوود كثيرا من الفنانين الممتازين  
أمثال جريفيث وتشابلن وأورسون ولز وجريتا جاريو  
وكلارك جيبيل وايليا كازان وهتشكوك وتشارلز لوتون  
وعشرات غيرهم من المخرجين والممثلين . كما كانت هوليوود  
دائما علامة على الصنعة المتقنة والابهة ، ولكن هوليوود ،  
مع هذا كله ، أساءت الى كثير من صناعات السينما  
وخاصة في البلدان النامية . كما أفسدت أذواق ملايين  
من البشر مما يضيق المقام هنا عن تفصيله .

لقد خرجت أمريكا من الحرب الثانية منتصرة ودائنة  
لحلفائها في الوقت نفسه ، ولكنها لم تستطع أن تنتصر على  
نفسها في مجال السينما ، فها هي ذى هوليوود قد بقيت  
على حالها لم تتغير الا في الشكل . أما الذي لم يبق على  
حاله فهو حلفاء أمريكا وأعداؤها في وقت واحد . فقد  
فجرت الحرب وأحوالها في هؤلاء الحلفاء والاعداء على  
السواء امكانيات سينما جديدة ثورية شكلا ومضمونا .  
وشيئا فشيئا لم تعد هوليوود كعبة السينمائيين او مركز

---

ناسب الافلام التاريخية والموسيقية وانها ترمق المنفرج ، ولا تصلح  
لسينما النائمة على المونتاج (Ibid, sec : PP. 53-56)

السينما في العالم ، فقد هضمت الكعبة وتوزع المركز بين باريس وروما ولندن وموسكو وطوكيو وغيرها من عواصم الحلفاء والاعداء . وربما كان اعداء أمريكا هم أنشط العناصر التي انتجت هذه السينما الجديدة في أعقاب الحرب مباشرة كما حدث في إيطاليا اليابان منذ أواخر الأربعينات .

ولو أننا حاولنا اليوم أن نفهم هذه السينما الجديدة المعادية لهوليوود في أساسها لما تعذر علينا ذلك بعد مرور أكثر من عشرين عاما على بداية تطبيقاتها . ونستطيع اليوم أن نجمل الأطار العام لهذه السينما على اختلاف مواطنها وعناوينها (١) في أربع نقاط أساسية هي :

\* رفض هوليوود شكلا ومضمونا ، والاعتماد على الأفكار الجديدة التي فجرتها مأساة الحرب بصفة خاصة . . . . .  
وكان معنى هذا هجرة الاستديوهات والنزول الى مواقع الانسان الطبيعية والواقعية ، ونبد نظام النجوم ، ومفهوم الشباك ، الخ . . . . .

\* العمل بالشعار الذي رفعه المخرج الإيطالي شيزاري زافاتيني C. Zavattini وقال فيه « ان الدراما التي تحاول أن تفرض على الحياة عقدة معينة إنما هي تزيف »

---

(١) مثل : « الواقعية الجديدة » في إيطاليا ، « الموجة الجديدة » سيلنا الحقيقة في فرنسا .



فى تزيف « (١) ، أى أن السينما التى تحاول الانعزال عن قضايا الانسان والمجتمع انما تزيف الحقيقة والواقع .

\* الاهتمام بالقيم الفنية من خلال المحافظة على جودة التكنيك ونشر جمعيات الفيلم وأندية السينما ، ورفع المستوى الثقافى للجمهور .

\* تأكيد معنى « السينمائى » L'homme du cinéma الذى يقابل « الشاعر » أو « الأديب » أو « المؤلف » الخ ، أى فنان السينما الذى يعبر عن رؤاه بالكاميرا مثلما يعبر الشاعر أو الأديب بالقلم . والسينمائى بهذا المعنى هو المخرج المؤلف Auteur الذى يتولى أعباء الفيلم منذ بدايته كفكرة إلى نهايته كشريط يعرض على جمهور . وبهذا المعنى أيضا يكون المخرج هو الفنان الحقيقى فى السينما . (٢)

وهذا التأكيد الجديد على معنى « السينمائى » يعد فى الوقت نفسه انكارا آخر لهوليوود ورفضاً لها . فمن المعروف أن المنتج Producer فى هوليوود هو صاحب الولاية الحقيقية على الفيلم ، وهو الذى يوظف الفنانين لحسابه . وما المخرج عنده الا واحد من هؤلاء ، يستأجره لقيادة طاقم من الممثلين تم اختياره سلفا فى سيناريو تم اختياره سلفا

---

Ibid, P. 20. (١)

See : Cinema Eye, Cinema Bar, PP. 9-12. (٢)

كذلك • حتى اذا انتهى المخرج من عمله فى الفيلم غادر الاستديو وانقطعت صلته به نهائيا • ويستثنى من ذلك بعض الغيورين الذين لجأوا الى الجمع بين صفتى المنتج والمخرج فى آن واحد ، مثل ألفرد هيتشكوك • ومن هذا كله ظهر تعبير « الكاميرا القلم » Camera Stylo على يدى الناقد الفرنسى الكزاندر أستروك A. Astruc عام ١٩٤٨ أن الكاميرا فى يد السينمائي كالقلم فى يد الشاعر أو الناثر • بل ان أستروك يوسع هذا المعنى حين يقول « اننى اطلق على هذا العصر الجديد للسينما اسم عصر الكاميرا القلم » (١) •

هذه النقاط الأربع الأساسية هى المحاور التى تدور حولها السينما الجديدة اليوم • وهى محاور اطعها وانماها سينمائيون موهوبون من أمثال فيتزوريودى سيكا V. De Sica ولوكينو فيسكونتى La Visconti وميشيل انجلو انطونيوني M.A. Antonioni وفيدريكو فلليني F. Feliini فى إيطاليا ، وانجمار برجمان A. Bergman فى السويد ، وروبير بريسون R. Bresson وفرنسواتر وفو F. Truffaut وآلان رينيه A. Resnais فى فرنسا وغيرهم •

ولا شك أن ظهور هذه السينما الجديدة من ناحية واستقرار الأوضاع فى البلدان الاشتراكية ، وكذلك تحرر معظم دول أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية من ناحية أخرى

قد أدى الى نتيجة هامة هي التحام السينما فى الدول الاشتراكية والنامية بحركة السينما الجديدة . مما أظهر العالم على خصوصية الفن فى هذه الدول وموهبة فنانيتها ، وخاصة بعد فوز بعض أفلامها بجوائز المهرجانات العالمية . وقد أدى هذا الى نوع من التكامل فى حركة السينما الجديدة على مستوى العالم بأسره ، الذى أصبح يعرف سينمائيين مثل أكىرو كوروساوا Acirocorosawa فى اليابان ، أوساتياجيت راي Satyajit Ray فى الهند أو أندريه فايدا A. Wajda ويرجى كافاليروفيتش G. Kawalerowicz فى بولندا أو جريجورى شوكرائى G. Chukrai وجريجورى كوزينتسيف G. Kozintsev فى الاتحاد السوفيتى ، أو عثمان سمبينه O. Sembene فى السنغال ، أو مانويل أوكتافيو جوميز M.O. Gomez فى كوبا ، وغيرهم .

ولا تزال التطبيقات السينمائية فى حالة حركة وتطور دائمين ، وهما حركة وتطور تفرضهما حركة الواقع وتطوره الدائم أيضا .

### ٣ - الوظيفة :

كان لابد أن يتساءل الناس بعد ظهور السينما : لماذا السينما ؟ حقا ، كان واضحا منذ البداية أن صانع الفيلم ذهب من وراء عمله الى تسلية متفرجيه وامتاعهم ، وكان واضحا منذ البداية كذلك أن جمهور الفيلم ذهب الى دار العرض للحصول على هذه التسلية والمتعة الجديدة . وكان

واضحاً منذ البداية أخيراً أن الفيلم نتاج ذهنى لفرد واحد .  
ولكن هذا كله تغير مع الزمن .

لم تعد التسلية والمتعة هما كلاً شيئاً فى هذا الفن الجديد الطارىء . فقد كانت كل الفنون - وقت ظهور السينما - قد خلصت الى أن المتعة والتسلية جانب من جوانب العمل الفنى ، وأن هناك شيئاً أهم من المتعة والتسلية ، هو المعرفة أو الثقافة أو العظة ، أو الخبرة ، أو الزاد الروحى ، سمه ما شئت . وبالمثل لم يعد الذهن الفرد الواحد هو المنتج الوحيد للفيلم . فسرعان ما استعانت السينما بأذهان عديدة أخرى ، وسرعان ما أصبح الذهن الفرد الواحد القديم أقرب الى المايسترو الذى يقود أذهانا عديدة أخرى .

كيف حدث هذا التحول ؟ كيف تحولت السينما من مجرد فضول ومغامرة جديدة باهرة الى فن يحمل رؤية خاصة ينقلها الى متلقيه ؟

ليس من المسير الإجابة عن السؤالين . فالسينما فى أساسها ظاهرة اجتماعية ونتاج لجماعة فى النهاية مهما كان صانعها فرد أو ذهنًا واحداً . حقاً ، مرة أخرى ، كانت البداية التزاماً كاملاً بمفهوم ستندال السابق فى الرواية - المرأة ، أى كانت الأفلام الأولى - على قصرها وبدأوتها - تسجيلاً أميناً لأشياء موجودة فى الحياة بلا أدنى تغيير كما تفعل الصورة الفوتوغرافية . ولكن هذه البداية

لم تلبث أن نضجت مع مضي الزمن ، وبوسعنا الآن بعد هذه السنين الطوال التي انقضت من عمر السينما أن نرد هذا التحول والنضوج الى أسبابهما في اطار الظاهرة الاجتماعية .

لقد نزل الى ميدان السينما في مرحلة بلوغها فنانون لهم رؤاهم ووجهات نظرهم الخاصة ، بل ويحملون رصيدا ناميا من تجربة الفنون الأخرى على مدار تاريخها الطويل . وكان على رأس هذه الفنون التي شكلت الرصيد السابق واتصلت بالسينما عند دخولها مرحلة البلوغ أربعة فنون هي : المسرحية والقصة ( بأنواعها ) والتصوير **Painting** والموسيقى . وعن طريق هؤلاء الفنانين اتضح أن السينما لا تقل أهمية أو خطرا عن باقي الفنون . وفي الوقت نفسه اتضحت أهمية السينما وخطورتها لمن نسميهم أولى الامر ، أو الدولة بمعنى أدق . ومن هنا نشأت وظيفة السينما ، ونشب الجدل حول هذه الوظيفة ، وبدأ الصراع المستمر الى اليوم بين الحرية والضرورة ، أو بين حرية الفنان السينمائي وواجبه .

اتضح للفنان السينمائي أن بين يديه وسيلة فنية يستطيع من خلالها أن ينقل الى الناس ما يشاء من آراء وأفكار ، كما اتضح له أن السينما لغة عالمية يستطيع أن يفهمها كل البشر في وقت واحد . وفي الجانب المقابل اتضح للدولة أن تحت يديها أداة خطيرة لصنع العقول

وتوجيهها وغزوها • وكان الاتضاح الأخير أخطر من  
سابقه • فقد تربت عليه نتائج لا يزال السينمائي يعاني  
منها حتى اليوم • وعلى رأس هذه النتائج جهاز رافق  
السينما وصناعتها في كل بلد منتج لها ، وهو جهاز  
الرقابة •

كانت الرقابة على السينما هي أول وأخطر سلاح  
شرعته الدولة في وجه السينمائي • وقد عجل بظهورها  
ما لوحظ من ابتذال وانحطاط في بعض الأفلام الهزلية  
بصفة خاصة • وعرفت روسيا القيصرية عام ١٩٠٨ ،  
والسويد عام ١٩١١ وبريطانيا عام ١٩١٢ وفرنسا عام  
١٩١٦ • وتسير مختلف نظم الرقابة منذ نشأتها في هذه  
البلاد وغيرها على مبدأ فضفاض تدرج تحتته شتى أنواع  
المباح • وينحصر هذا المبدأ فيما يمس النظام العام والآداب  
العامة • ولكن الرقابة حتى بهذا المعنى ليست سسيف  
ديموقليس ، فما أكثر ما نجدها مرنة - كما في بريطانيا  
التي لا تعرف دستوراً مكتوباً للرقابة مثلما لا تعرف  
دستوراً مكتوباً للدولة • ولا شك أن الحرية المطلقة للفنان  
هي نوع من الفوضى ان لم ينظمها الالتزام والمسئولية  
ومصلحة الجماعة التي ينتمى إليها الفنان • وأكثر الذين  
يعملون حساباً للرقابة هم الضاربون عرض الحائط  
بجماعتهم وقيمها ! •

ولعلنا نستنتج من التواريخ السابقة أن الجبل كان

متروكا للسيما على الغارب كما يقولون ، قبل ظهور  
الرقابة وتدخبل الدولة ، وأن التدليل الذى عوملت به  
السيما كفن ناشئ قد انتهى الى غير رجعة . ولعلنا نستنتج  
أيضا أن بداية تدخل الدولة على هذا النحو كانت بداية  
حقيقية فى الوقت نفسه للمجدل حول وظيفة السيما .

### لماذا السيما ؟

كان ذلك هو أول سؤال تقريبا طرحه السينمائيون  
وجمهورهم على السواء . وهو سؤال يحمل فى ثناياه  
عديدا من المعانى والأسئلة أيضا مثل : ما وظيفة  
السيما ؟ هل هى فن أم صناعة ؟ وإذا كانت فنا فما  
الفرق بينها وبين سواها من الفنون ؟ وإذا كانت  
صناعة فما مكانها على خريطة الصناعات ؟ وكانت  
الاجابة على السؤال وما يحمله فى ثناياه من التعدد  
والاتساع والوفرة بحيث يعجز كتاب واحد عن الاثام  
بها تفصيلا . ولكن الذى لا شك فيه أن متابعة هذه  
الاجابة فى مصادرها وتطوراتها عبر الأجيال تعد عملا  
مفرغا شاقا . والذى لا شك فيه أيضا أن هذه الاجابة  
تعد من الناحية الأخرى الأساس الذى قام عليه النقد  
السينمائى .

غير أننا نستطيع أن نوجز هنا خلاصة هذه الاجابة  
التي استنفدت - ولا تزال - كثيرا من المؤلفات  
والجهود . والخلاصة أن السيما لغة جديدة مفرداتها

هى الصور أو اللقطات بتعبير سينمائى أدق ، أما قواعدها فتقوم على الحركة . والحركة هنا لا بد أن تكون كما يقول مونتاجيو بحق فى تعريفه للفيلم « حركة مستمرة تخلق فى ذهن المتفرج ، وذلك بعرض سلسلة من الصور التى لا حركة فيها فى تسلسل سريع يعلو على تواتر الاندماج فى رؤية الانسسان ، حيث تكون سلسلة الصور قد رتبت فى تسلسل مناسب على شريط مستمر ، أما بتسجيل سلسلة من الأدوار تجرد من حركة الأشياء الواقعية أو بتتابع أشكال تحاكى هذه الأدوار ويعاد خلفها بواسطة نفس الجهاز وبنفس الطريقة » (١) .

ولأن لغة السينما تقوم على الصورة ، لا الكلمة ، فهى تملك قدرات هائلة فى التخصيص والتعيين ، تستطيع أن تربك قطة على سطح من الصفيح الساخن ، لكنها لا تستطيع ، كما يقول ريموند دورجانت ، أن تقول : كانت القطة جالسة على سطح من الصفيح الساخن ، كما قد تقول الرواية مثلا . وتستطيع أن تربك تمثالا جميلا تحت ضوء الشمس ، ثم تحت سيل المطر ، ثم تحت انهمار الثلج ، ولكنها لا تستطيع ببساطة أن تقول : ان الشيء الجميل متعة للعين دائما وتحت مختلف الظروف . فقدرتها على التجريد محدودة اذن ، ولكن فقرها فى التجريد ومناقشة الأفكار



يعرضه نراؤها في التجسيد والتعيين . ولهذا فالسينما هي فن المكان والزمان مجتمعين في واقع معين . وهي تصهر اشكالا متعددة من مختلف الفنون الأخرى ، ولهذا سميت « فن الفنون المزدوجة » . ولهذا أيضا لم تجد المحاولات المستمرة التي يقوم بها علماء الجمال لتعريف السينما « الخالصة » . فصفة « الخالصة » هنا في السينما كما يقول دور جانت ، بحق إنما تلمن في الطريقة التي تؤلف بها عناصر مختلفة في وحدة واحدة . وإذا كانت هذه المحاولات السابقة تهدف أولا واخيرا الى المحافظة على « جوهر » السينما ، فجوهرها الحقيقي إنما يكمن في أنها تجمل العناصر المختلفة تتفاعل وتتكامل مع باقى اشكال الفن ، وأنها تعيش « داخل » و « خارج » حدود هذه الاشكال في وقت واحد . وما عزتها وكرامتها في النهاية إلا في كونها « مزيجا » فريدا (١) .

السينما إذن فن ، ولكنها صناعة أيضا كما قال الكاتب الفرنسي أندريه مالرو . فهي تضم جانباً صناعياً وتكنولوجيا على جانب كبير من الأهمية بالنسبة لبقائها ، وهو جانب يدهى لا سبيل الى الحاجة فيه ، كما انه لا يقلل من شأن الفن فجميع الفنون في عصرنا بلا استثناء لها هذا الجانب الصناعى والتكنيكى الذى لا غنى عنه في

---

(١) راجع مقالا قيما في هذا الخصوص لريموند دورجانت

R. Durgant بعنوان « النقد السينمائى » في :  
Film & Filming, 12, 1964.

رحلتها الى ايدى او عيون او آذان الملايين .

واذا كانت السينما قد نشأت في ظل النظام الرأسمالى فما كان ذلك الا على سبيل المصادفة ، وما ادى الى أن تكون السينما مسألة رأسمالية بحثة . حقا ، خضعت السينما لقوانين الانتاج الرأسمالى في كثير من البلدان ، ولكنها لم تسلم تمام التسليم بمقتضيات الخضوع . فما أكثر ما ثارت وتمردت وما أكثر ما جاهدت في سبيل الاحتفاظ بجرأة الفن وحرية خلقه . وحين ظهر النظام الاشتراكى كانت السينما تحبو ، ولكنها وجدت في ظله ترحيبا ورعاية كبيرين .

لقد ذكر النقاد الانجليزى ج . آ . ويلسون J.A. Wilson في مقال له بعنوان « السينما والمجتمع » عبارة هامة تقول :

« ان الرأسمالية ، كما قال أحدهم ، لا تتحدى الفن في الأساس - وانما هى تعامله بجهل ولا مبالاة وقسوة تلقائية . وان تفوق العامل التخريبي على العامل البناء والعجز عن صنع اثاره سلمية ، والفضول المتحرق الى تفصيل العنف ، والافتقار الكامل تقريبا الى الادراك الاجتماعى ، وانكار التراجيديا لهى بعض عوارض الولاية الرأسمالية كما تتضح فى السينما . وفى أحسن الحالات هناك توازن صعب بين الخير والشر من الناحية الاجتماعية » (1) .

---

The Cinema 1952, P. 156. (1)

هذه العبارة تلخص تجربة السينما في ظل  
الراسمالية بوجه عام ، فيما عدا بعض الاستثناءات  
بالطبع . ولكن تجربة السينما في ظل الاشتراكية تلخصها  
عبارة أخرى هامة ذكرها لينين عام ١٩٠٧ ، ونقلتها  
بنيلاوي هوستون P.Houston في كتابها عن « السينما  
المعاصرة » . يقول لينين : « أن السينما بالنسبة لنا  
هي أهم الفنون قاطبة » (١) .

هذه العبارة بدورها تلخص وظيفة السينما في  
النظام الاشتراكي ، بغض النظر عن الأخطاء التي وقعت  
عند تطبيقها كما سنرى فيما بعد .

يقول ويلسون في مقاله السابق أيضا :

« السينما هي ، من عدة طرق ، الفن السائد في  
عصرنا ، وقد أصبحت - بسبب طبيعتها - مرآة الجماعة  
التي تنتجها . ويبدو أن العلاقة بين الفيلم والمجتمع  
ستكون حقا مشكلة أساسية تعترض التحليل  
النقدى » (٢) .

السينما ، مرة أخرى ، ظاهرة ونتاج اجتماعيان .  
وبناء على هذا فهي لا تستطيع التحرر من المجتمع الذي  
ينتجها ، إيا كان النظام السياسي أو الاقتصادي الذي

---

The Contemporary Cinema, P. 126. (١)

The Cinema 1952, P. 152. (٢)

يأخذ به هذا المجتمع . وهى بسبب اتصالها المباشر بالمجتمع ، وبسبب تفقد المصادر التكنيكية الداخلة فى صناعاتها ، تعتمد فى وجودها على الولاية الخارجية ، ولاية المجتمع . ولا يكفى فيها الفنان وحده ، بمعزل عن مجتمعه ، أو بمعزل عن مجتمعه الصغير الذى يكونه من الفنيين عند تصديه للعمل السينمائى .  
وتصبح وظيفة السينما عندئذ هى كما عبر عنها ويلسون فى قوله :

« أعتقد أنه لا بديل للفلسفة الانسانية كأساس يمكن به أن تعتبر السينما - أو أى فن آخر - نشاطا له وظيفة وقيمة خاصتان فى المجتمع . وما تلك الوظيفة ؟ لعلى أقول أنها تُيسر أن تزودنا ( السينما ) بمعرفة للعالم الذى نعيش فيه فحسب ، وانما أن تخلق (السينما) أيضا القيم التى نعيش بها » (١) .

نستطيع ، مما مر بنا من حديث عن وظيفة السينما ، أن نتبين الجذور الحقيقية للنقد السينمائى . ونستطيع مطمئنين أن نخلص الى القول بأن النقد السينمائى ولد من رحم الجدل حول وظيفة السينما ، وخرج من أكام المجادلين الأوائل ، كما سنرى فى الفصول التالية .

ترى ، هل استطعنا الآن أن نفهم السينما ؟ وهل أصبحنا فى غنى عن التعريف الجامع المانع ؟

---

Ibid, PP. 154-155. (1)

## الفصل الأول

---

● النقد السينمائي: مقدمات

## ١ - حادثة النشة :

السينما كتوع فنى حديثة النشة كما اوضحنا فى الصفحات السابقة . فعملها لا يزيد على نيف وسبعين عاما ، على حين يزيد عمر الانواع الفنية الأخرى المتصلة بها - كالمرح والموسيقى والقصة - على قرون تصل الى أكثر من ٢٥ قرنا مثلا فى حالة المرح .

معنى هذا أن النقد السينمائى حديث النشة بدوره ، باعتباره عملا تاليا لعملية الخلق والابداع . فتاريخه يبدأ على احسن الفروض مع اكتمال ول محاولة سينمائية وظهورها على الشاشة بغض النظر عن نجاح هذه المحاولة أو فشلها ، وكذلك بغض النظر عن طولها أو قصرها . وتاريخ النقد السينمائى اذن هو تاريخ السينما نفسها ان شئنا تعريفاً واسعاً أو علماً ، حتى لو لم يظهر الناقد « الحقيقى » على الفور مع ظهور أول محاولة سينمائية . وذلك لان المحاولة الثانية هى فى ذاتها نقد - بمعنى من المعانى - للمحاولة الأولى .

واذا سلمنا بحدائثة السينما ونقدها . فلا بد أن نسلم أيضاً بفقر رصيدها من النقد اذا قيس برصيد نقد الانواع الفنية الأخرى ذات الماضى الاقدم والاطول .

## ٢ - البداية وما بعدها :

لاشك ان ظهور الفيلم كتوع فنى جديد قد افترن مند البداية بظهور نوع خاص من الملاحظة ، المحبة او الكارهة له على السواء . ومن هذه الملاحظة او المتابعة بمعنى آخر ، ولد انتقد السينمائى ونما مع نمو السينما .

لكن : كيف تمت هذه الملاحظة ؟ وكيف ولد النقد السينمائى ؟ وكيف كانت بداياته ؟

لعل الاجابة عن هذه الاسئلة تكون اجدى لو اننا عرضناها من خلال فرنسا على وجه التحديد ، باعتبار ان فرنسا كانت - كما لمسنا - فى مقدمة البيئات التى استقبلت السينما وانشأتها . فمن الثابت ان الصحافة الفرنسية - ذات التاريخ العريق - قد استقبلت السينما استقبالا حماسيا لكنه مشوب بالحذر شأنها مع كل جديد طارىء فى الحياة او الفن . وكانت التعليقات الاولى على الافلام ، فى مجملها ، مفرطة فى المدح والقدح على السواء ، لا تعرف الوسط ، تستخدم مصطلحات الادب والمسرح بصفة خاصة ، كما تستخدم لغة لا تعرف التدقيق او التخصيص فى النهاية . وكان معظم كتاب هذه التعليقات من الصحفيين ومندوبى الدعاية والاعلان فى الصحف .

وبعد الحرب العالمية الاولى تغير هذا الوضع الى حد ما نتيجة لعدة عوامل اهمها :

✽ ازدياد عدد الافلام الروائية الطويلة التي تنتجها فرنسا وأمريكا وألمانيا والسويد بوجه خاص .

✽ ظهور بعض الممثلين الجيدين ذوى الشعبية الكبيرة مثل تشابلن الذى أطلق عليه الفرنسيون اسم « شارلو » Charlot ودوجلاس فيريانكس .

✽ ازدياد تعلق الجماهير بالسينما ، حتى صار التردد على دور السينما كالتردد على المقاهى .

وترتب على هذا تحسن اهتمام الصحافة بالسينما ، وازدياد عدد الصحفيين المتخصصين فيها ، وتخصيص صفحات أو زوايا للكتابة عن الافلام والدعاية لها . وكان بعض هؤلاء الصحفيين ينقل مايدور داخل الاستديوهات من ثرثرات وأحداث أو يلخص الافلام الجديدة مع نشر مختارات من صورها . وكان البعض الآخر ينشر ملخصات لسيناريوهات افلام يجرى اخراجها . ولكن جهود هؤلاء وأولئك لم تزد على الترويج للسينما فى النهاية ، دون التوسع فى مناقشة الاسس الجمالية لهذا الفن الجديد . ولهذا لم يكن من الغريب عام ١٩٢٥ أن يعلن النقاد رينيه بيزيه R. Bizet خلو الميدان من النقد والنقاد الجادين ، وحلول الدعاية والاعلان محلهما ، وأن يشكو فى العام التالى من كثرة المجاملات والتهانى !

وفى الوقت الذى كان فيه الصحفيون الفرنسيون



يروجون للسينما دون توسع في مناقشة جمالياتها ،  
ظهر بعض المحبين الحقيقيين للسينما من خارج الوسط  
الصحفى . ففى عام ١٩١١ نشر كانودو Canudo مقالا  
ذكيا وعميقا عن جماليات السينما . وكان الموسيقار  
١ . فيرموز E. Vuillermoz قد اهتم بالسينما فنشر  
فى نهاية عام ١٩١٩ عدة مقالات مشابهة . ثم ظهر الناقد  
السينمائى الحقيقى ممثلا فى اثنين من السينمائيين هما :  
ليون موسيناك ولوى ديللوك .

جاء موسيناك من ميدان الادب ، وكان قد ألف  
عدة روايات قصيرة ثم اهتم بالكتابة عن السينما منذ  
عام ١٩٢١ ، وبعدها أصبح رئيسا لتحرير مجلة «الفيلم»  
Film . أما ديللوك فقد جاء من داخل ميدان السينما  
نفسه وعمل مخرجا ثم رئيسا لتحرير المجلة السابقة  
فى السنوات من ١٩١٩ الى ١٩٢٢ ، وأسس مجلة  
« سينيا » Cinéa عام ١٩٣٢ ، وألف عدة كتب هامة  
عن السينما وجمالياتها ، ومات عام ١٩٢٤ عن ٣٤ عاما .

وكانت كتابات موسيناك وديللوك متقدمة على  
عصرها ، تتميز بالوضوح والحيوية والحب الحقيقى للفن  
السابع كما أسماه زميلهما كانودو . وقد تركت آثارا  
عميقة فى معاصريها ، وكان لها فضل التنبيه على اهمية  
النقد السينمائى ودوره . وقد ظهرت على أثرها كتابات  
أخرى متفرقة لعدد آخر من المحبين الحقيقيين للسينما  
فى مقدمتهم ريتيه كلير R. Clair ، كافالكانتى

Cavalcanti ، ج . دولاك G. Dulac ،  
 بليز سندرار B. Cendrarr وغيرهم . وفي الوقت  
 نفسه ظهر عدد من المؤلفات النقدية النظرية والمجلات  
 السينمائية المتخصصة مثل مجلة « جازيت الفن السابع »  
 التي ادارها كانودو . Gazette des Sept Arts

وفي عام ١٩٢٤ أيضا نظم المخرج الممثل جوليان  
 دوفيفيه J. Duvivier مؤتمرا عن السينما  
 في باريس ، حيث عرض فيلما ضم مختبرات من الافلام  
 القديمة منذ أيام لوميير حتى عام ١٩٢٤ . وفي هذا  
 المؤتمر ناقش الحاضرون مشاكل السينما الفنية والمهنية  
 وقضاياها الجمالية . وشيئا فشيئا بدأت المسائل  
 الكبرى في السينما تشغل النقاد ، وعلى رأسها علاقة  
 السينما بالمرح ومشكلة الرقابة ، ونشبت عدة معارك  
 نقدية حول هاتين المسألتين ، كان أخطرها المعركة حول  
 الرقابة على الافلام . فقد منعت الرقابة فيلما للوى  
 ديبلوك عام ١٩٢١ بدعوى انه يظهر خلوة مظلمة تختلط  
 فيها مجموعة من الفتيات والحيوانات . وكان في مقدمة  
 الاعتراضات على الرقابة ان المسرح والصحافة  
 لا يعرفانها ، وأن السينما ليست طفلة طائشة تحرم  
 من حرية التعبير عن نفسها . ولكن المعركة انتهت في  
 النهاية بانتصار الرقابة ، ولم يفرج عن الفيلم الا بعد  
 حذف بعض مشاهدته وتغيير عنوانه من « الوحل »  
 Boue الى « الحمى » Fièvre

وفي عام ١٩٢٨ تجمع النقد لأول مرة في تاريخ السينما ، وأسسوا رابطة للنقد السينمائي ، انضم إليها ٢٠ ناقدا من غير المشتغلين بالدعاية والإعلان (١) . تلك هي بدايات النقد السينمائي في فرنسا حتى ظهور الصوت تقريبا . وهي بدايات لا تزيد كثيرا على البدايات المماثلة في كثير من البلدان التي عرفت السينما منذ ظهورها . كما أنها تطلعتنا على ظاهرة عامة وهامة في نشوء النقد السينمائي بوجه عام . وتتلخص هذه الظاهرة في أن النقد السينمائي بدأ بالتعليقات الانطباعية العامة التي ظهرت شفاهة في الصالونات وحفلات العرض الأول ، ثم كتابة في الصحف اليومية والاسبوعية غير المتخصصة . ثم ازداد النقد اقترابا ، مع الزمن ، من جوهر الفن السابع وجمالياته ، ولم يعد يكتب للمراء الفراغات في الصحف أو للحصول على الاعلانات من شركات الإنتاج . ولكن أهم ما في هذه الظاهرة العامة أن التطور الحقيقي للنقد السينمائي جاء على ابدى السينمائيين والمحبين الحقيقيين لفنهم ، وأن معظم النقد الحقيقيين هنا كانوا من ذوى الماضي الأدبي ، على خلاف الحال في ايطاليا مثلا التي كان معظم نقادها السينمائيين الحقيقيين من ذوى الماضي السينمائي بمختلف فروعه .

أما بعد هذه البدايات فنستطيع ان نجمل أهم

---

(١) راجع تفاصيل هذا العرض التاريخي في  
Cinema, Reflet du Monde, PP. 196-204

تطورات النقد السينمائي الفرنسي ومنجزاته في تقطعين  
أساسيتين :

أولا - استقرار النظر الى السينما كفن مستقل  
عن باقى الفنون الأخرى ، رغم اعتماده - فى الوقت  
نفسه - على بعض هذه الفنون أو جميعها . وقد تجدد  
تثبيت هذه النظرة فى أواخر الأربعينات وطوال  
الخمسينات . فالفيلم نوع من الكتابة بالصور أو  
بالكاميرا أو هو « كتابة » *Ecriture* (١)  
على حد تعبير المخرج روبر بريسون . والسينما كما  
يقول المخرج الناقد الكزاندر استروك - صاحب تعبير  
« الكاميرا القلم » - فى سبيلها الى أن تكون لغة ، أى  
شكلا يستطيع الفنان من خلاله أن يعبر عن أفكاره ،  
مهما كانت مجردة ، وأن يترجم هواجسه ، مثلما يحدث  
فى مقال أو فى رواية . ويستطرد استروك فى هذا المقال  
الهام الذى نشره عام ١٩٤٨ فيقول « سوف يحرر الفيلم  
نفسه بالتدريج من طغيان المراثيات ، والصورة لذاتها  
والحكاية المباشرة الواضحة ، وسوف يصبح أداة كتابة  
فى طوعية الكلمة المكتوبة ودقتها . وما يهمنا اليوم فى  
السينما هو خلق هذه اللغة » (٢) .

وسرعان ما وجد هذا المفهوم أنصارا متحمسين  
له ، وسرعان ما نزل الى ميدان التطبيق العملى على

---

The Contemporary Cinema, p. 97. (١)

Ibid., p. 140. (٢)

يدى أستروك نفسه ، وعلى أيدي مجموعة أخرى من  
النقاد كانت تشترك في تحرير مجلة «كراسات السينما»  
Cahiers du Cinéma وكانت هذه المجموعة من  
النقاد الفنانين تضم فرانسواتروفو F. Truffaut  
وكلود شابول C. Chabrol وجان لوك جودار  
J.L. Godard وروجيه فاديم R. Vadim  
وغيرهم ، ممن خلقوا ما سمي عند ذاك باسم « الموجة  
الجديدة » Nouvelle Vague

ثانيا - القضاء على الحرافة القائلة بأن الناقد فنان  
فاشل ، فقد اثبت معظم النقاد الذين نزلوا الى ميدان  
الاخراج ، او زاوجوا بين النقد والاخراج وكتابة  
السيناريو ، انهم فنانون خلاقون من الطراز الاول . ولا  
يقتصر تراث الناقد الفنان في فرنسا على مجموعة  
« كراسات السينما » هذه ولكنه يمتد فيشمل الكثيرين  
ابتداء من كاتودو في مطلع هذا القرن ودبلوك وكير في  
العشرينات ، وغيرهم .

ولعل السينما الفرنسية هي الوحيدة في العالم  
التي تحظى بأكبر عدد من النقاد الفنانين ، أو الفنانين  
النقاد ان شئنا التلاعب بالألفاظ .. ولعل في هذا أحد  
أسرار احتفائها بالتجريب المستمر وتشجيعها لتطلعات  
فنانيتها وطموحهم .

### ٣ - ضرورة النقد والناقد :

لا شك أن الناقد ضروريان للفنان الخلاق وجمهوره على السواء . وهما لا يؤديان عملاً طفيفاً أو زائداً على الحاجة ، وخاصة إذا اتصل موضوع عملهما بالجمهور والمجتمع على اتساعه ، ذلك الاتصال الفوري المباشر الذي يميز الموضوع السينمائي .

يقول الناقد الإنجليزي روجر مانفل R. Manvell (١)

« كان الناقد في الماضي عادةً أما فيلسوف ( مثل افلاطون أو أرسطو أو لسنج ) وأما من الناحية المقابلة فنانا أو أديبا عملاً يتحول من وقت لآخر إلى النظر في المبادئ الجمالية لفن ( مثل ليوناردو دافنشي ، وسير جوشوا رينولدز وكيثس ووردزورث وماتيو أرنولد ) وكانت شهرته تستقر أحياناً على عمه كناقد أكثر مما تستقر على أشكال الإبداع الأخرى التي يمارسها ، ويصدق هذا على دكتور جونسون ، وقد يصدق على كوليرج . وبهذه الطريقة كانت حرفة النقد تنشأ في الدراسات الأكاديمية بالجامعات من جهة ، وفي المجال المفتوح للكتابة نفسها من جهة أخرى .

---

(١) كان مديراً لأكاديمية السينما البريطانية : ورئيساً لتحرير الكتاب السنوي للسينما الذي كانت تصدره سلسلة « بليكان » ، كما أنه اشتغل بالكتابة والإذاعة عن شؤون السينما والف مدة كتب هامة منها كتابه « الفيلم والجمهور » الذي ترجم إلى العربية .»

والجدل مفتوح دائما حول ما اذا كان الناقد مجرد حجر عثرة ، وطفيليا يكسب نوعا خادعا من العيش على حساب الفنان الذى يتظاهر بأنه يناقش انتاجه لتسلية المتفرجين الجاهلين . ومع هذا فالشخص الذى يكتب مسرحية أو يرسم لوحة يفعل ذلك على الأرجح من أجل ادخال المتعة المباشرة على الجمهور الذى يصل اليه ، وهو لا يريد وسيطا يفسر عمله لهم دون أن يطلب منه ذلك . . . . والمخرجون السينمائيون هم وحدهم الذين نسمعهم في أكثر الأحيان يقولون ان نقاد السينيما يكتبون عن فن لم يهتموا حتى بتعلم مبادئه الفنية الأولية ، ( ١ ) .

ويضيف ما نفل بقوله :

« لقد كانت مسئولية الناقد دائما هي ان يستجيب بسرعة وذكاء للعمل الفنى الجديد ، وان يشارك الفنان نفسه في فهمه الوجداني لقدرة الفن الذى يخدمه معا . فالفنانون بشر ، وهم معرضون لأن يكذبوا وأن يفسحوا ، وأن يخدعوا أنفسهم والآخرين بنفس الطريقة التى يسلكها سائر البشر . ولأن الناقد معزول عن عملية الخلق الفورية فهو قادر أو يجب ان يكون قلدا ، على ادراك هذا الخداع ، سواء كان مقصودا أو غير مقصود . . وهكذا لا يصير الناقد طفيليا يعيش على العناصر

The Cinema 1952, PP. 130-131. (1)

الحوية في الفنان الحساس ، وإنما يصير في الغالب « حامى حمى العقيدة » من الفنان الطفيلي الذي يستغل الأشكال الفنية ذات الطابع التجارى المفرط داخل الرواية والدراما ( المسرحية ) والفيلم . ومعنى هذا في الحقيقة ان الناقد نفسه كاتب يميز المستوى الجيد من غيره مما يتضمنه انتاج أفضل الفنانين « (١) » .

لا بد من وجود النقد والناقد اذن ، حتى لو لم يطلبهما الفنان الخلاق ، وحتى لو جاء الناقد من صفوف الفنانين الخلاقين مثلما أثبتت تجربة السينما الفرنسية - على الأقل - مع النقد . حقا ، قد لا يطلب الفنان الخلاق ، أو يجيد ، وجود الناقد بشكل عام ، ولكن وجود الناقد السينمائي ضرورى من حيث اتصال موضوعه - وهو السينما - بالجمهور ، ذلك الاتصال الذى يتصف ، كما قلنا ، بأنه اتصال واسع وفورى ومباشر معا ، وكذلك من حيث علاقة الجذب المتبادل المستمر بين الفن والنقد ، تلك العلاقة التى تنشأ داخل الفنان الخلاق نفسه مثلما تنشأ خارجه بينه وبين الناقد . ومن هنا يقول الناقد الانجليزى ، أيضا ، جافين لامبرت G. Lambert (٢) ردا على ما قاله مانفل :

---

Ibid, PP. 132-133. ١)

(٢) كان وليسا لتحرير مجلة Sequence السينمائية ،

ومشرفا على مطبوعات معهد السينما البريطانى .



« اذا بدا الناقد طفيليا كما قال روجر مانفل ،  
فما ذلك الا لان استجاباته ميتة او فاقدة الاحساس ،  
وليس لانه ناقد . ولا تستطيع الاحكام الخاطئة او الظالمة  
ان تبطل ممارسة النقد ، فوجود الفن الرديء لا يبطل  
الفن نفسه » (١) .

ويطرح لامبرت قضية الفن الجيد والفن الرديء  
وصلتهما بالجمهور قائلا : « لا يوجد أى سبب لان نطلب  
من كل فيلم أن يكون عملا فنيا . فحصىلة الروايات  
الرديئة والمسرحيات الرديئة عالية على حد سواء .  
والعامل المهم هو أن نوع التسلية الجماهيرية الذى  
يرتضيه أى مجتمع يعتبر مؤشرا الى حالة ذلك المجتمع .  
وان المتع الجماهيرية تتكون عن طريق العادة ، وان  
المستوى الكاذب للمتعة الشعبية خطر على الطمأنينة  
الاجتماعية وعلى الحيوية الفنية معا » (١) .

ولكن ممن يتألف جمهور النقد ؟ ان جمهور الفيلم  
كما نعرف لا يتألف من اشخاص معينين أو فئات  
معينة ، فهو يشمل كل الاشخاص وكل الفئات وكل  
الطبقات فى وقت واحد ، وان كنا نستطيع من حيث  
السن أن نلمس تفوق نسبة الشباب على غيرهم من  
جمهور الفيلم . أما جمهور النقد فلا يمكن بالضرورة  
أن يكون له هذا الاتساع وهذه العمومية . ويرجع ذلك

---

Ibid, P. 143. (١)

Ibid, PP. 142-143. (٢)

لاعتبارات عديدة ، منها ما يتعلق بالجمهور نفسه وحظه من الثقافة أو التعليم أو العمر ، ومنها أيضا ما يتعلق بلغة النقد وحظها من التخصص أو الرطانة ، وهكذا . ولكن هل يصل الأمر الى حد عدم اهتمام ذلك الجمهور الواسع بالنقد ؟ يجيب الناقد الانجليزي جاك بدينجتون J. Beddington (١) عن هذا السؤال بقوله : « في رأي انه من النتائج الغريبة للنقد السينمائي أن الذين يخاطبهم أساسا ، أعني الجمهور ، لا يبدون أي اهتمام به » (٢) .

وإذا أخذنا في الاعتبار أن اجابة بدينجتون هذه قد صدرت عام ١٩٥٢ ، فإننا نراها في النهاية تعبر عن وجهة نظر شخصية ، وتحمل مسحة واضحة من التشاؤم . فلا شك أن الجمهور العام للسينما يضم عددا لا يستهان به ممن يميلون الى القراءة عن الأفلام التي شاهدوها أو التي قد يشاهدونها . ولا شك أيضا أن هذا العدد في تزايد مستمر ، مع انتشار الثقافة والتعليم ، فضلا عن تزايد الوعي السينمائي من خلال جمعيات الفيلم وأنديته ، بل ومن خلال الاهتمام المتزايد بالسينما الذي تبديه وسائل الاتصال

---

(١) حمل مخرجا لفترة طويلة بوزارة الاستعلامات البريطانية ورئيسا للجنة التحضيرية لاختيار الأفلام التابعة لمكتبه السينمائي القومي في بلاده .

(٢) Ibid, P. 150.

الجماهري الأخرى كالإذاعة والتلفزيون .

ويضيف بدينجتون :

« أن الفيلم ينجح بشكل عام عن طريق الدعاية الشفوية ، وليس عن طريق المدح أو القدح اللذين تصبهما عليه الصحافة . أما الذين يأخذون النقد مأخذ الجد فهم ، كقاعدة ، المنتجون والمخرجون والممثلون والفنيون » (١) .

ومرة أخرى نرى في حديث بدينجتون استمرارا لمسحة التشاؤم . فالقدح والمدح في الصحافة بصفة خاصة يؤثران تأثيرا كبيرا على انجاح الفيلم أو إسقاطه ، وخاصة إذا صدرا عن تجرد وموضوعية كاملين . وربما كان للدعاية الشفوية مثل هذا النفوذ في الماضي ولكننا في عصر ذبوع الكلمة المسموعة والمقروءة والمرئية هذا لا نلمس نفوذا للدعاية الشفوية أو نلتصمه لها . غير أننا نسلم بما قاله بدينجتون في سياق حديثه من أن السينمائيين العاملين هم الذين يأخذون النقد السينمائي مأخذ الجد ، فذلك أمر بدهي لا سبيل إلى مناقشته . فاولئك هم الجمهور الخاص للنقد السينمائي ، ثم يأتي بعدهم الجمهور العام بكل اتساعه .

وكلا الجمهورين ، الخاص والعام ، يحتاج في

---

Ibid, P. 150. (١)

النهاية الى النقد باعتباره مرآة للمحاسن والمساوىء ،  
وباعتباره منشطاً لما هو أفضل ، ثم باعتباره ، أخيراً ،  
خلاصة تجارب الماضى ودليلاً الى القيم الفنية والانسانية  
فى هذه التجارب .

لا يمكن اذن أن يكون النقد السينمائى من فضول  
القول عند جمهوره هذا بشقيه ، وخاصة اذا صدر عن  
خبرات لها وزنها ومواهبها . ولعل ابلغ دليل على أن  
النقد ليس من فضول القول بشكل عام هو أنه لم يتوقف  
منذ أرسطو ، صاحب أول محاولة جادة ومكتوبة فى  
القرن الخامس قبل الميلاد .

#### ٤ - الأسس والمعايير :

نستطيع ، من خلال تراث النقد الأدبى الضخم ،  
أن نحدد ماهية النقد ووظيفته ، وأن نلخص عمل الناقد  
الجدير بهذا الاسم . ولعلنا نستطيع تبسيط ذلك كله  
فنقول أن النقد الأدبى ميزان للأدب يزن المحاسن  
والمساوىء بالجملة والقطاعى . وتجرى عملية الوزن  
هذه بوعى كامل ، أى بحيث ترجح فيها كفة العقل على  
كفة العاطفة عند صاحب الميزان ، أو القائم عليه . كما  
تمر بعدد من المراحل قبل اعلان نتيجة الوزن . وأهم  
هذه المراحل هى تبسيط العمل المنقود وفك أجزائه  
الركبة وتحليل عناصره ، وتفسير معناه فى النهاية .

وإذا شئنا مزيدا من التعقيد والتخصص في القول فان كلمة « النقد » قد استخلت منذ أرسطو بمعان كثيرة مختلفة ، ابتداء من « الكشف عن القلط » الى « تمييز الجمال » الى « قياس القيم » ، الى بيان موضوع العمل المنقود وكيفية التعبير عنه وجدوى هذا التعبير ، الخ (١) . وقد اتخذت هذه المعاني وغيرها سبيلين لا ثالث لهما في التطبيق العملي : أما ذوق الناقد الشخصي واما الأفكار الجمالية المتواضع عليها ، وارتبطت ببعض الصفات الواجب توفرها فيمن يقوم بالنقد وأهمها القدرة على الملاحظة ، القدرة على الاستجابة ، الدقة في التعبير ، اتساع مجالات الخبرة الفنية ، الحس الفني ، الثقافة . وبهذا كله لا يكون الفن والنقد طرفي تقيض ، ولا تكون العلاقة بينهما علاقة قط وفار . فليس الفن ايجابا والنقد سلبا ، وليس الفن أصلا والنقد صورة ، ولكنهما في النهاية نشاطان مختلفان ليس غير ، ووجهان لعملة واحدة ، هي حاجة الانسان الى المتعة الروحية والعقلية .

لقد قال الروائي الانجليزي د . هـ لورنس ذات مرة :

---

(١) راجع تفاصيل ذلك في :  
J.T. Shipley, Dictionary of World.  
Literature, Littlefield, Adams & Co., U.S.A., 1968.  
Edition, PP. 81-82.

• لا يمكن أن يزيد النقد الأدبي على كونه وصفا ينم عن الثقافة للاحساس الذى خلقه فى الناقد الكتاب الذى ينقده . ولا يمكن على الإطلاق أن يكون النقد علما . انه فى المحل الاول أمر شخصى جدا ، وهو فى المحل الثانى يتعلق بالقيم التى يتجاهلها العلم . ان كلمة السر هى العاطفة لا العقل . ونحن نحكم على العمل الفنى من خلال أثره فى عاطفتنا الصادقة الحية ، ولا شئ آخر ...

ان الناقد يجب أن يكون قادرا على أن يحس أثر العمل الفنى بكل ما فيه من تركيب وقوة . ولكى يفعل هذا يجب أن يكون هو نفسه رجل تركيب وقوة . وهى صفة لا يتمتع بها الا قليل من النقاد ... ان الناقد يجب أن يكون مفعما بالحسوية من الناحية العاطفية فى كل عرق من عروقه ، وكفؤا من الناحية الثقافية ، وبارعا فى أصول المنطق ، وأخيرا يجب أن يكون صادقا جدا من الناحية الأخلاقية » (١) .

ومع أن هذا الكلام صادر عن فنان خلاق وليس من ناقد محترف ، ومع أنه صريح فى تحيزه للعاطفة وانكاره للتجرد والموضوعية ، وهما أهم صفات العلم ، إلا أنه فيما خلا هذا لا يقل عن كلام أى ناقد محترف . ويصدق فى الوقت نفسه على العمل السينمائى باعتباره عملا فنيا فى أساسه . ولكن العمل السينمائى عمل

H. Coombes, Literature and criticism, Pelican Book, (١)

London, 1963, P. 8.

مركب يزيد في التركيب على العمل الفني العادي كالرواية أو القصيدة ، ويتميز تركيبه بأنه واضح لا لبس فيه . وهو يستمد هذا التركيب من مجموعة الجهود الفنية والصناعية المنتجة له على خلاف العمل الفني العادي الذي لا يعتقد فيه بجهد سوى جهد مبدعه . فاذا كان المخرج هو الذي يقود العمل السينمائي ، كما أوضحنا من قبل ، فان ذلك لا يقلل من جهود السيناريست والمصور ومصمم الديكور والممثل والمؤثر ومصمم الملابس ومهندس الاضاءة والمنتج والموسيقى وغير ذلك من جهود بشرية وتكنيكية تفرض التركيب فرضا .

تركيب العمل السينمائي متعدد الجوانب اذن . وهذا التركيب المتشعب هو الذي يشكل اول واهم فرق بين النقد الادبي والنقد السينمائي . فالناقد الادبي حين يواجه مشكلة التركيب في القصة أو القصيدة لا يحتاج الى أدوات خارج حدود اللغة المكتوبة . أما الناقد السينمائي فانه يحتاج الى أدوات كثيرة بعدد الجهود الداخلة في تركيب الفيلم . وهو لا يستطيع عزل أى جهد من هذه الجهود ، أو تجاهله عند التعرض للعمل السينمائي بالنقد . ومن هنا يتوجب عليه أن يدرك مقدما وظيفة كل جهد من هذه الجهود ، وأن يجرى عملية التبسيط والتحليل للتركيب من خلال كل هذه الجهود مجتمعة . وبغير هذا المنطلق لا يكون نقده نقدا سينمائيا .

وقد ذكرنا من قبل أن السينما فن وصناعة معا ،  
أو هي الفن - الصناعة Art-Industry على حد تعبير  
روجر مانقل (١) . ومن هنا يجب على الناقد السينمائي  
أن يدرك المشاكل التي تؤثر في إنتاج الفيلم وصناعته ،  
وأن يأخذها في حسابه دائما ، وأن يدرك ، أيضا ،  
الضغوط التي تمارسها الصناعة على الفنان إذا كان  
الفنان يعيش في ظل نظام رأسمالي أو شبه رأسمالي .  
فلا بد أن يكون الناقد السينمائي على علم تام بظروف  
الإنتاج السينمائي في بلده .

الأساس الأول في النقد السينمائي أساس مزدوج  
أذن ، نابع من ازدواج طبيعة السينما من حيث هي فن ،  
ومن حيث هي صناعة . ويكون من المسلم به أن تتضاعف  
مهمة الناقد السينمائي ، فليس عليه فحسب أن يلم  
بالسينما من حيث هي فن وإنما عليه أيضا أن يلم بها  
من حيث هي صناعة . ولا شك أن كلمة « يلم » هنا  
كلمة متواضعة . فالأصح أن نستبدلها بكلمات مثل  
« يدرك » و « يحيط » و « يجيد » في وقت واحد .

يقول روجر مانقل :

« لا بد للناقد في الوقت الحاضر أن يخلق معايير  
الخاصة المبينة على مزيج من الخبرة المستمدة من  
مشاهدة مئات الأفلام الماضية والتحدث فيما يتعلق

---

The Cinema 1952, P. 133. (١)



بالقيمة والجماليات الانسانية ( يمتزج هذان العنصران بالطبع ) في الفيلم الذى يشاهده . وبعدها يحدد قيمته النسبية المتصلة واضعا في ذهنه المستويات التى خلقتها الافلام الجيدة فى الماضى . اما الذى يمكنه من ربط حكمه على موضوع الفيلم بحكمه على تكنيكة فهو احساسه ازاء الفيلم باعتباره وسيلة فنية ولهذا يجب عليه شانه شان المخرج أن يكون ذواقة للقدرات التعبيرية فى هذه الوسيلة . وسوف يجد فى خدمته دائما انتاج الماضى لنقاد الادب والدراما ذوى الحساسية ، وسيخدمه هذا فى الاحساس بالقيم التى تتضمنها قصة الفيلم . اما مسائل التكنيك فان المنظرين الاوائل الذين التزموا الى اقصى درجة بهذا الموضوع سوف يمدونه بعناصر ثقافته التى قد لا يحدث أن يكون قد طورها » ( ١ ) .

بهذا يكون الناقد السينمائى فى رأى ما نفل نافعا لكل من المخرج والجمهور على السواء . فبالنسبة للمخرج يصبح الناقد « أداة اختبار لما اذا كان عمله ( عمل المخرج ) ناجحا ام لا ، مع أن الناقد قد يكون بالطبع غير معصوم ، شأنه شأن أى شخص آخر . اما بالنسبة للجمهور الذى يبغى مساعدة فى اختيار الافلام التى ستتيح له أعظم متعة شخصية . فان الناقد يعمل كدليل للقيم الفنية والانسانية فى الافلام ، الماضية والحاضرة على السواء . ومرة أخرى فان الجمهور قد

---

Ibid, PP. 138-139. (1)

يقبل أو يرفض تحديد الناقد ، لأن هذا الجمهور لا بد أن يكون رايه الخاص في النهاية . ولكن الناقد يجب أن يكون في وضع يمكنه من مساعدة الجمهور في تقييم الفيلم بشكل أسخى مما قد يفعله الجمهور لو ترك وشأنه ، لأن الناقد الجيد يحمل ثروة من الآراء المبنية على التجربة الماضية قبل أن يصدر حكمه لمصلحة قرائه ، (١) .

غير أن الناقد السينمائي إذا كان يجد في النقد الأدبي والدرامي عونا على أداء رسالته كما قال مانفل ، فإنه يحتاج الى استخدام مفردات الفنون المرئية ، كالتمثيل والنحت والرسم والتصوير الفوتوغرافي أكثر من حاجته الى مفردات النقد الأدبي أو الدرامي . وذلك لأن السينما في أساسها هي فن الصورة المرئية . وهذا في حد ذاته يشكل أساسا آخر من أسس النقد السينمائي ، أي قيامه على مناقشة الصورة المرئية المتحركة بالمعنى الذي سبق أن أوضحناه في « التعريف » .

ويأتي بعد هذا أساس تكتيكي هام من أسس النقد السينمائي . وقد لخصه بدينجتون في قوله :

« من الواضح أن ميكانيكا ( حركة ) النقد السينمائي تختلف عن ميكانيكا أنواع النقد الأخرى . فالنقاد السينمائيون لا يستطيعون أن يذهبوا بالفيلم الى بيوتهم

---

Ibid, P. 139. (١)

كى يشاهدوه ، وانما عليهم أن يذهبوا الى أماكن مقررة فى أوقات مقررة وأن يلتقوا بنفس الوجوه يوما بعد يوم وسنة بعد سنة . ولا شك أن هذا عمل مضى ، (١) .

ولا شك أن هذا الأساس التكنيكى يفرض على الناقد السينمائى بعض الشروط والمطالب . فلا بد أن يكون الناقد قادرا على التركيز ، بحيث يستوعب الفيلم الذى يشاهده فى وقت عرضه المحدد . ولا بد أيضا أن يتمتع بذاكرة قوية بحيث يتمكن من تحليل الفيلم بعد مغادرته لدار العرض وكتابة رأيه دون الرجوع الفورى الى الفيلم نفسه . ومن الطريف هنا أن بعض الشركات الصناعية قد أنتجت مؤخرا قلما يضيئ فى الظلام ويعمل ببطارية جافة ، ويقتصر ضوءه على دائرة صغيرة محدودة لا تزعج أحدا ، ويستطيع الناقد أن يسجل بهذا القلم ما يحن له من ملحوظات أثناء مشاهدة الفيلم . كما أن الكتيبات والنشرات التى توزعها شركات الانتاج السينمائى على النقاد أو المشاهدين العاديين تساعد بدورها على تذليل عمل الناقد من هذه الناحية فهى تتضمن عادة بيانات تسجيلية عن الفيلم وقصته ومخرجه وممثليه وغيرهم من الفنانين المشتركين فى انتاجه .

غير أن هذا الأساس التكنيكى لا يمس نوعين معينين من النقاد : النقاد النظريين أو أصحاب النظريات الجمالية

فى السينما ، ومعظمهم من المخرجين الذين يملكون فرصة مشاهدة الفيلم أكثر من مرة سواء فى الاسستديو أو فى السينماتيك Cinématheque (١)، أى مكتبة الأفلام أو الأرشيف السينمائى ، والنقاد التاريخيين الذين يؤرخون للسينما ، وهؤلاء يملكون فرصة مشاهدة الفيلم أكثر من مرة كزملائهم النظريين .

ولا شك أن السينماتيك ذات فائدة بالغة هنا ، فهى تعين النقاد والدارسين على مشاهدة الأفلام التى فاتهم فرصة مشاهدتها ، ومراجعة الافلام التى يريدون التثبيت منها ، والتأريخ للسينما بوجه عام .

والحق أنه اذا كان النقد الأدبى ذا تاريخ طويل يبدأ بأول محاولة جادة ومكتوبة لأرسطو ، وهى كتابه « فن الشعر » ، فلا شك أن النقد السينمائى لا يملك مثل هذا التاريخ الطويل . واذا كان النقد الأدبى قد نضج على مر العصور ، واتضحت أسسه وأصوله ، فلا شك أن النقد

---

(١) بدأت الدعوة الى انشائها عقب الحرب العالمية الاولى ، ولكن اول سينماتيك انشئت فى فرنسا عام ١٩٣٦ ، على ايدى هنرى لانجلوا وجورج فرانجو وجان مترى ، حيث يتم حفظ جميع ما يتعلق بالأفلام من مستندات وسيناريوهات وصور فوتوغرافية ومؤلفات وبيانات ، فضلا عن نسخ الافلام نفسها . وقد تلاما انشاء « معهد الفيلم البريطانى » فى انجلترا ، و « متحف الفنون الحديثة » - فى امريكا و « ارشيف السينما الالمانية » فى المانيا - وفى عام ١٩٤٥ تأسس « الاتحاد الدولى لمكتبات الافلام » .

السينمائي في سبيله الى هذا التضجج واتضح الاسس  
والاصول .

حقا ، لا يمكن أن يكون هناك خلاف في الغاية  
والهدف بين النقد الأدبي والنقد السينمائي ، ولكن الذي  
يكون فيه الخلاف هو الوسيلة ، فكلاهما يتوسل ، كما مر  
بنا ، بوسيلة مختلفة ، وان كانا يتحدثان في النهاية عند  
الكتابة ، باعتبارهما عمليين مكتوبين معدين للقراءة .

#### • واجب الناقد :

يقول أيفور مونتاجيو :

« يقال أحيانا أن الناقد الجيد ينبغي أن يكون  
موضوعيا . وربما كان هذا هدفا زائفا ، لأنه لا يوجد من  
يستطيع أن يعرف نفسه جيدا بحيث يتحمل جميع أهوائه .  
فكلما كان الناقد صريحا ازداد استعدادده للكشف عما يحب  
وما يكره ، وازداد استعداد القارئ واستطاعته لتحمل هذه  
الأهواء ، وإدراك الحقيقة الكامنة وراء الجيـشان العاطفي .  
ولكن الناقد الجيد ، بالنسبة للأفلام على الأقل ، يجب ألا  
يحدد نفسه بوصف رد الفعل عنده . فيجب أن يعرف  
جيدا ، وأن يتغلغل جيدا ، كي يميز عنصرا من عنصر آخر .  
وخطيئة الخطايا بالنسبة للناقد السينمائي هي أن يلوم  
موضوعه على كونه ما لم يكن ، بدلا من إدراك المحاسن في  
تلك الأشياء كما هي » (١) .

ومرة أخرى تواجهنا مشكلة الموضوعية التي واجهنا بها لورنس في حديثه السابق عن الناقد الأدبي . هنا ، يكاد الرأيان يتفقان على استحالة أن يكون النقد علما . ولئن كانت هناك محاولات عديدة لاثبات علمية النقد في مجال الأدب ، فإن الحقيقة لاتزال حية تؤكد صعوبة مثل هذا العمل بالمعنى التجريبي للكلمة علم ، وليس هنا بالطبع مجال لمناقشة هذه القضية ، ولكننا نكتفي بالإشارة الى أن النقد - بوجه عام - يمكن أن يكون أحد العلوم الانسانية ، شأنه في ذلك شأن التاريخ أو الجغرافيا أو القانون ، الخ ، ولكنه لا يمكن أن يكون أحد العلوم الطبيعية ، شأن الكيمياء أو الفلك ، الخ .

لقد استعان النقد الأدبي ، بصفة خاصة ، بأحدث المناهج العلمية ، واستطاع كثيرون من النقاد أن يدرسوا الكثير من الأعمال الأدبية بحيدة وموضوعية كبيرة ، ولانقول مطلقة . ولانستطيع نحن أن نسلم بما قاله لورنس عن الطابع الشخصي جدا للنقد وتعلقه بالقيم التي يتجاهلها العلم ، كاحترام الحقائق والملاحظة والتجربة وعمل العقل الخلاق . وليس من المطلوب ، ولا من المحتسب ، أن يكون الناقد الأدبي أو السينمائي كعالم الكيمياء أو البيولوجيا . ولكن المطلوب منه أولا وأخيرا أن يكون مدركا لعمله ، محيطا بدقائقه ، وأن يجرى هذا العمل بالمنهج العلمي في معناه العام على الأقل ، أي من حيث هو وسيلة لضبط الظواهر وفهمها والتعريف بها . وليس يحرمه ذلك ، أو يحرمنا ،

من أن يطبع عمله بطابعه الشخصى من حيث الثقافة  
والاحساس والتخيل .

ولعل النقد السينمائى النظرى ( الجالى ) والتاريخى  
هما أحوج أنواع النقد السينمائى - التى منبجتها فى  
الفصل التالى - الى الارتباط بالمنهج العلمى ، وهما قد  
ارتبطا به بالفعل ، وحققا عن طريقه نتائج مثمرة . أما النقد  
الذى ينشر فى زواياه الخاصة بالصحف اليومية والأسبوعية  
فلم يستطع بعد - كما سنرى - أن يحقق هذا الارتباط  
المنشود على نحو كامل .

وببقى من واجب الناقد السينمائى ، بعد هذا كله ،  
أن يدين الفجاجة كما يقول ج . ويلسون ، « وأن يحض  
باقصى ما يستطيع على انتاج العمل الجيد المسئول . فصناعة  
الفيلم ليست الا نشاطا واحدا من مناشط كثيرة يمارسها  
الناس فى المجتمع ، وواجب الناقد أن يجتهد فى توضيح  
الطريق أمام الظروف الاجتماعية التى تمكن السينما من  
الوفاء بوظيفتها بشكل أكفأ فيما يتعلق باصدار الحكم على  
الأعمال التى تم انتاجها » (١)

## ٦ - ثقافة الناقد :

لا شك أن ثقافة الناقد ، أيا كان نوعه ، هى العامل  
الحاسم فى امتيازهِ وتفوقهِ . فهى التى تميز ناقدًا من ناقدٍ ،

---

The Cinema 1952, P. 157.

(١)

ونقدنا من نقد ، ولابد أن نستخدم كلمة « الثقافة » هنا بأوسع معانيها ، وخاصة في حالة الناقد السينمائي . فإذا كانت السينما هي فن الفنون وجماعها أو ملتقاها - وهي كذلك بالفعل ، وإذا كانت السينما هي مرآة الحياة على اتساعها - وهي كذلك بالفعل ، وإذا كانت السينما هي الفن الذي يتفوق على سواه في كثرة المصطلحات الخاصة وتنوعها - وهي كذلك بالفعل ، وإذا كانت السينما هي الفن الذي يتفوق على سواه أيضا في الاعتماد على الصناعة - وهي كذلك بالفعل ، فما أوسع معاني كلمة « الثقافة » هنا إذا ربطناها بالناقد السينمائي ، وما أشق مهمته في تحصيل هذه الثقافة ذات الطابع الموسوعي الشامل !

بهذا تتسع - أو يجب أن تتسع - حدود ثقافة الناقد السينمائي الى ما لا نهاية ، ولا يكون من العجيب أو المستهجن أن نطالب الناقد السينمائي بمعرفة أشياء لا حصر لها ، ابتداء من دقائق فن الطهي الى دقائق حركة الكواكب ! وما المعرفة الواسعة الشاملة هذه الا عنصر واحد من عناصر ثقافة الناقد السينمائي .

في فيلم « صلاح الدين » مثلا ، مشهد يظهر فيه الممثل حسين رياض وقد التفت حول معصمه ساعة يد ضخمتهما المقلطة القريبة التي ظهر فيها . وهذا في حد ذاته اهمال وقع فيه المخرج يوسف شاهين ، فمن المعروف أن ساعات اليد لم تكن معروفة في عصر صلاح الدين ، وهي



معلومة بديهية قد تستوقف المتفرج العادى ، فما بالك  
بالناقد !

لقد سقنا هذا المثال البسيط من فيلم تاريخى بالذات  
لأن الافلام التاريخية هى التى تجسد - أكثر من سواها -  
ضرورة تمتع الناقد السينمائى بالمعرفة الواسعة والثقافة  
العالية ، وهنا تكون معرفة الناقد بالعصر الذى تدور فيه  
أحداث الفيلم التاريخى مسألة أساسية فى نقده . وقريب  
من هذا أيضا الأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية معروفة .  
فهى تقتضى معرفة سابقة من الناقد بهذه الأعمال . وقد  
يقول البعض : وما علاقة الناقد السينمائى بالعمل الأدبى  
أو الدرامى الأصلى ، ووظيفته أن يقيم علاقته الحقيقية  
بالسيناريو المعروض أمامه ؟ ونقول : لابد من الاحاطة بهذا  
العمل الأصلى ، ولابد من وضعه فى الحساب عند الحكم على  
الفيلم، والا فما الداعى أصلا الى لجوء المخرج أو السيناريست  
اليه ؟ ان هذه الاحاطة أو المعرفة لا تنفى أن يصدر الناقد  
السينمائى أحكامه لمصلحة الفن الذى ينتقده ، وليس لمصلحة  
الفن الأصلى الكامن وراءه .



الفصل  
الثاني

---

● أنواع النقد السينمائي

رغم حداثة عهد السينما بنقدها ، الا أن هذا النقد  
تنوع وتعدد على مدار عقود القرن العشرين • ونستطيع ،  
على ضوء ما ظهر من كتابات نقدية عن السينما ، أن نحدد  
أنواع النقد السينمائي • وهذه الأنواع لا تخرج ، في رأينا  
عن أربعة ، نرتبها كما يأتي حسب أهميتها :

- النقد النظرى
- النقد الوصفى
- النقد التاريخى
- النقد الصحفى

ونستطيع بعد هذا أن نتوقف عند كل نوع ، من هذه  
الأنواع الأربعة ، على حدة :

## ١ - النقد النظرى :

ويشمل الكتابة عن نظريات الفيلم وجمالياته  
وعناصره المختلفة كالسيناريو ، والخراج والتمثيل ،  
والتصوير ، والمونتاج ، والإضاءة ، الخ - وتتخذ هذه  
الكتابة أحد طريقتين • اما بتقديم وجهة نظر خاصة ،  
صادرة عن التجربة والتأمل ، في نظرية الفيلم ومادته ،

واما بشرح الأساليب والنظريات التى مارسها المخرجون  
دون أن يسجلوها أو يكتبوا عنها •

وغالبا ما يتولى التأليف فى هذا النوع من النقد  
مخرجون على درجة عالية من الكفاية والقدرة على التعبير  
بالكاميرا والقلم فى وقت واحد ، كما هى الحال فى كتابات  
بول روثا وبودوفكين وايزنشتاين وأرنهايم ولندجرن  
وجريسون ، وغيرهم •

ويتخذ النقد النظرى صورا عديدة فى الكتابة ،  
أهمها المحاضرة ، أو المقالة ، أو الكتاب ، لكنه لا يجد  
التشجيع من الصحافة غير المتخصصة ، نظرا لما يتطلبه فى  
قارئه من امكانيات وقدرات معينة ، أقلها أن يكون هاويا  
للسينما وفنونها •

يقول روجر مانفل :

«ان نظرية الفن السينمائى ، والمبادئ التى أوضحتها  
أو ناقشتها كتب مثل : الفيلم حتى الآن The Film till now  
لبول روثا ، فن الفيلم Film technique التمثيل السينمائى  
Film Acting لبودوفكين ، حس الفيلم Film Sense  
شكل الفيلم Film Form لايزنشتاين ، الفيلم Film  
لأرنهايم ، فن الفيلم Art of the Film لأرنست لندجرن  
يمكن أن تسمى ، على سبيل المصادر ، النقد الأكاديمى » (١)

وقد جاءت هذه الكتب التي عددها مانفل من واقع الملاحظة المضنية لثبات الأفلام ، وجاءت في بعض الحالات من واقع التجربة الشاقة مع الكاميرا والمونتاج كما حدث في كتابي أيزنشتاين .

ولا شك أن هذا النوع من النقد هو أعلى الأنواع الأربعة ، فضلا عن أنه مصدر أساسي للمشتغلين بالأنواع الثلاثة الأخرى . يقول جافين لامبرت :

« لقد تم أهم نقد في السينما على أيدي مخرجين من أمثال بودوفكين وأيزنشتاين وجريرسون وروثا . ولكن المشكلة الحقيقية هي أن هذا النوع من النقد محدود الاستعمال . » (١) .

### ٣ - النقد الوصفي :

ويعنى بوصف الأفلام مع تحليلها بطريقة نوعية مفصلة ، وتستخدم فيه أساليب البحث العلمي المستخدمة في الأبحاث الجامعية . ويعتبر أحدث أنواع النقد السينمائي فقد نشأ خلال الخمسينات في الجامعات والمعاهد التي تهتم بالسينما ، ثم انتقل بفضلها إلى المجلات السينمائية المتخصصة .

ففي المعهد العالي للدراسات السينمائية في باريس

يقوم طلبة قسم النقد بأعداد بطاقات خاصة لدراسة الأفلام، كل على حدة . وتقسم البطاقة الى خمسة أقسام : يخصص القسم الأول منها للمعلومات والبيانات التسجيلية ، مثل البلد المنتج للفيلم ، وأسماء انغنيين العاملين فيه ، والاستديو ، ومدة الانتاج ، والطول بالدقائق ، فضلا عن التعريف بمؤلف العمل الأدبي الأصلي اذا كان الفيلم مأخوذا عنه ، واثبات كافة البيانات الاحصائية عن العرض الأول للفيلم ومدته وإيراده وعدد مشاهديه . أما القسم الثاني من البطاقة فيخصص للسيناريو ، ويضم ملخصا له وقائمة بفصوله . ويخصص القسم الثالث للتحليل الدرامي ، ابتداء من العمل الأدبي الاصلى ( اذا كان موجودا ) الى الشخصيات والبناء . ويخصص القسم الرابع للتحليل السينمائي ابتداء من التصوير الى المونتاج ، أما القسم الخامس والآخر ، فيضم الحكم النقدي على الفيلم مع حيثياته .

ويغلب الوصف على هذا النوع من النقد ، ولهذا أطلقنا عليه اسم : النقد الوصفى .

### ٣ - النقد التاريخي :

ويعنى بتاريخ السينما العام ( فى العالم ) أو الخاص ( فى البلد موضوع البحث ) أو المقارن . ويقوم به نقاد مؤرخون ، وغالبا ما يتخذ صورة المقال أو الفصل أو الكتاب . ومن أمثلة هذا النوع الكتاب الضخم الذى وضعه

الناقد المؤرخ الفرنسى جورج سادول بعنوان «التساريف العام للسينما *discoire Générale du Cinéma*» أو الكتاب الذى وضعته الناقدة الانجليزية بنيلوبى هوستون عن «السينما المعاصرة» *The Contemporary Cinema* فى العالم بعد الحرب النانية . وغير خاف أن هذا النوع من النقد يستلزم من صاحبه جهدا كبيرا فى تجميع المادة واستقصائها وبحثها .

#### ٤ - النقد الصحفى :

والمقصود به النقد الذى تنشره الصحف اليومية أو الأسبوعية فى الزوايا التى تخصصها للسينما ، وهو أقدم الأنواع الأربعة وأشهرها ، مع أنه أقلها قيمة ، ويتولاه صحفيون عاملون فى الصحيفة أو المجلة ، أو سينمائيون متخصصون يستكتبون من الخارج ، ونظرا للمساحات المحدودة التى تخصص فى الصحف لهذا النوع من النقد، فإنه يغلب عليه التعميم وعدم ايفاء الموضوع حقه . فقد يكتفى الناقد بالكتابة عن قصة الفيلم ومغزاها ، أو عن الممثلين ، تاركا بقية عناصر الفيلم أو معلقا عليها بكلمات قليلة لا تسمن أو تشبع !

ولعله ليس من الغريب ، والحال هذه ، أن يثير هذا النوع من النقد الكثير من الجدل والنقاش اللذين يفران بالتابعة . يقول المخرج الفرنسى مارسيل كارنيه *M. Carnet* الذى عمل بالصحافة فترة من حياته :



« عرفت قبل الحرب ( الثانية ) ناقد صحيفة مسائية  
كبرى كان ينعس على مقعده ، وفتيات طائشات فى سن ١٧  
أو ١٨ سنة كن يتجاسرن على تسعير الأفلام بكلمات : جيد ،  
ردى ، متوسط ، أو احراق البخور على أى فيلم كوميدى ،  
أيا كان ، بسبب البطل » (١)

ويمسك بدينجتون بهذا الخيط فيزيده تعقيدا  
قائلا :

« أجد فى معظم نقاد الأفلام حسنة بارزة وسوءة  
بارزة . فهم ، بحكم تجربتى ، غير فاسدى الذمة ، مع أنهم  
يشربون ويطعمون أكثر بكثير من النقاد العاديين . ولا اعتقد  
أن أحدا منهم يقول ما لا يعتقد . أما السوءة التى تعلقنى  
فهى أن قلة قليلة جدا منهم تحب عملها حبا حقيقيا . وكلمة  
« عمل » ليست كلمة صحيحة فيما أعتقد . فانى أعنى  
أنهم لا يحبون الأفلام لذاتها حبا حقيقيا . فغالبيتهم صحفيون  
مدربون ومتمرسون ، يستأجرهم ملاك الصحف كى يعملوا  
فى صحفهم . ويصبح كثيرون منهم نقاد أفلام بمحض  
المصادفة فحسب . وحين يقضون اجازاتهم يقوم بعملهم  
واحد آخر من هيئة تحرير الصحيفة ، قد يكون محررا  
رياضيا أو أدبيا . . . ولا يحسب لهذا ما يحدثه من أثر فى  
الجمهور أو فى عالم السينما » (٢)

Cinema. Reflet du Monde. P. 1-6 (١)

The Cinema 1952, PP. 149-150. (٢)

ويلقى لامبرت أضواء أخرى على الموضوع فيقول :  
« كثير من النقد المصاصر تافه وطفيل ، نظرا لأن  
الصحافة قد خففت مستوياته ومعاييره ، ولكن استمراره  
الاساسى لم يتوقف بعد ٠٠٠ لقد كان الناقد محاصرا  
بالصحفى مثلما نجد المخرج الجاد مضيقا عليه - فى أكثر  
الحالات - من الشخص المحترف بلا هدف » (١) .

ويمضى لامبرت قائلا :

« ان الناقد الذى يكتب لصحيفة فى بلده مقيد  
بمطالب قرائه - أو بفهم رئيس تحريره لهذه المطالب -  
مثلما تطوق المخرج مطالب جمهوره ، أو وجهة نظر منتج  
فى هذه المطالب . وفى كلتا الحالتين لا يمكن تجاهل الحقائق  
غير المناسبة للموقف . فاذا كان على الناقد أن يكسب رزقه  
من النقد ، فلا بد له من الأجر الذى تستطيع أن تدفعه  
صحيفة كبيرة . أما الكتابة للمجلات المتخصصة، أو التأليف  
فى كتب مثل كتاب « الفيلم حتى الآن » ، فنادرا ما يكونان  
عملا مجزيا » (٢) .

ويحاول مونتاجيو تبرير موقف الصحافة من النقد

قائلا :

« وعلى أية حال ، فان الصحف الوطنية لا تستطيع  
أن تفرد مكانا للتعقيب على جميع الأفلام التى تظهر كل

---

(١)

Ibid. P. 142.

(٢)

أسبوع • وهناك عدة مئات من الأفلام الجديدة تظهر كل عام • ولا شك أن العدد ليس من الضخامة مثلما كان في الماضي ، ولكنه على أية حال من الكثرة بحيث يصعب التعقيب عليه في الصحافة ، (١) •

يتضح من الآراء السابقة أن النقد الصحفي حافل بالمشاكل ، وأنه لا يؤخذ بماخذ الجد • غير أن هذا كله ليس في الحقيقة إلا انعكاسا لوضع السينما في ظل النظام الرأسمالي ، وما يفرضه على الصحافة من أساليب ومقاييس تجارية صرفة • فما أكثر الشكاوى الجادة التي أبدتها النقاد السينمائيون الذين تعرضوا للكتابة في الصحف اليومية والأسبوعية في البلدان الرأسمالية ، على خلاف زملائهم الذين يكتبون في الصحف والمجلات السينمائية المتخصصة في هذه البلدان نفسها • فهؤلاء تتاح لهم فرص التعبير عن آرائهم بحرية وافاضة أكبر •

حقا ، تخصص صحف أسبوعية انجليزية ، مثل The Sunday Times, The Observer زوايا ثابتة للنقد السينمائي ، يتولى الكتابة فيها نقاد جادون مثل جون رسل تيلور أو دافيد روبنسون • ولكن هذه الزوايا نفسها تضيق في أحيان كثيرة عن استيعاب ما يريد الناقد أن يوصله لقرائه ، مما يضطره في النهاية إلى حساب مقال

بالكلمة ، أو معاودة الكتابة في الأسبوع التالي • على حين نجد المجلات المتخصصة، مثل Filma & Filming الإنجليزية أو Cahiers du Cinéma الفرنسية تفرد لنقادها ما يشاءون من مساحات وصفحات •

ويبدو ، غي النهاية ، أن النقد الصحفي سيظل -حتى في البلدان الاشتراكية - وليد الرغبة السريعة في ملاحقة مجربات الساعة في عالم السينما ، ومخاطبة الجماهير العريضة التي لا يمكن أن تشغل نفسها - حاليا - بشيء أكثر من قصة الفيلم ومضمونه وتمثيله • وسيظل النقد الصحفي على هذه الحال داخل حدود الصحافة اليومية أو الأسبوعية غير المتخصصة ، ويبدو ، أيضا أن علي النقد السينمائيين تكيف أنفسهم مع طبيعة هذه الصحافة الجماهيرية غير المتخصصة •



يقول جافين لامبرت :

« ان معظم النقد الصحفي سريع الزوال كالافلام التي يتعلق بها ، ومن جهة أخرى فان أعمال الدرس الاكاديمي النظرى التي تتميز بأنها واضحة الفائدة ، لها حدان هامين أولهما أن السينما فن فتي ، في حالة جربان ونمو ، ومن ثم فسرعان ما تصبح النظرية قديمة بالية ، وثانيهما أن الناقد الاكاديمي معزول عن الأكثرية الغالبة من الانتاج ،

لا يجد فيها ما يهمه كثيرا ، ومن هنا فهو معزول عن مسألة  
المقاييس الشعبية والذوق الشعبي برمتها . والنوع المثمر  
من نقاد السينما اليوم هو الناقد الذي يستطيع أن يربط  
وأن يوازن داخل نفسه بين المسألتين الهامتين الآتيتين :  
مسألة تطور الفن ، ومسألة تطور وسيلة المتعة الشعبية» (١).

ونستطيع ، الآن ، أن نعتبر ما خلص إليه لامبرت  
واجبا آخر من واجبات الناقد السينمائي ، في عصر تمتزج  
فيه هاتان المسألتان اللتان أشار إليهما . وطبيعي أن تظل  
الحاجة ماسة الى أنواع النقد السينمائي الأربعة ، ولكن هذه  
الحاجة الى النقد الذي يوازن بين تطور الفن وتطور وسائل  
المتعة الشعبية تنزابد في عصرنا يوما بعد يوم .





الفصل  
الثالث

---

● نقاد سينمائيون

يقول جاك بدينجتون :

« احس بشكل عام بأن الفيلم قد أنتج ممثلين كبارا  
وفنيين كبارا ، وجمالا مرثيا كبيرا ، بل وذكاء وبراعة ،  
ولكنى أجد من الصعب أن أسمى ناقدا سينمائيا كبيرا (١) » .

ولكن هذا حكم جائر في الحقيقة ، يتصل بما سبق  
أن أشرنا اليه من ميل بدينجتون الى التشاؤم في نظره الى  
الامور ، وفي أحكامه على هذه الأمور . فكيف يكون من  
الصعب أن نسمى ناقدا سينمائيا كبيرا ؟ ان كان بدينجتون  
يقصد عدم ظهور الناقد السينمائي الصحفي الكبير حتى  
صدور حكمه هذا عام ١٩٥٢ ، فأننا نوافقه ، ولكن مع شيء  
من التحفظ . وأساس هذا التحفظ أن انجلترا بوجه خاص  
لم تشهد ظهور ذلك الناقد حتى عام ١٩٥٢ ، ولكن بلادا  
أخرى شهدت ظهوره وعلى رأسها فرنسا بوجه خاص . فقد  
كان أندريه بازان مثلا هو آخر ناقد سينمائي صحفي كبير  
في فرنسا . أما اذا كان بدينجتون يقصد عدم ظهور  
الناقد السينمائي الكبير بمختلف أنواع النقد الاربعة التي  
أشرنا اليها فهذا مالا نوافقه عليه على الاطلاق ، وذلك أننا



نستطيع بسهولة أن نسمى عدة نقاد كبار - لا نقادا واحدا -  
فى مجال نظرية السينما وجمالياتها : فايزنشستين ،  
وبودوفكين (١) وبول روتا ، وأرنهايم (٢) على سبيل المثال  
نقاد نظريون كبار مثلما هم مخرجون سينمائيون كبار .  
وكذلك نستطيع أن نسمى عدة نقاد كبار - لا نقادا واحدا -  
فى مجال النقد التاريخي - فجورج سادول وبنيلوبى هوستون  
ناقدان كبيران . بل اننا لو عدنا الى انجلترا نفسها قبل  
١٩٥٢ لوجدنا نقادا نظريين كبارا من أمثال ارنست لندجرون  
وجون جربرسون - بل ان انجلترا فى سبيلها بعد ١٩٥٢ الى  
أن تشهد نقادا صحفيين كبارا ، تبدو بذورهم اليوم ممثلة  
فى جون رسل تيلور J.R. Taylor ودافيد روبنسون  
D. Robinson على سبيل التخصيص .

ولعلنا نتساءل الآن : من يكون الناقد الكبير ؟ ومتى  
يكون كبيرا ؟ ونجيب : ان الناقد الكبير هو الذى يملك القدرة  
والموهبة والثقافة على احداث تغييرات جوهرية ، ولا نقول  
جذرية - فى مجرى الابداع الفنى ومجرى التدقيق الفنى على  
السواء . وهو الذى يملك القدرة على التنبؤ بالجديد والرفيع  
والنافع على السواء . وهو - أخيرا - الذى يملك القدرة

---

(١) يمكن الرجوع الى كتابه ( الفن السينمائي ) الذى ترجمه  
صلاح التهامي ونشرته دار الفكر .

(٢) يمكن الرجوع الى كتابه ( فن السينما ) الذى ترجمه  
عبد العزيز فهمى وصلاح التهامي ونشرته المؤسسة المصرية العامة  
للتأليف والترجمة .

على رفع مستوى الفن المنقود ، ومستوى تذوق هذا  
الفن .

بهذا المعنى يكون من عددناهم الآن من النقاد كبارا ،  
ويكون من المفيد أن نتوقف عند بعض هؤلاء الكبار . وقد  
اخترنا منهم - لضيق المجال - أربعة ، يمثل ثلاثة منهم  
ثلاثة من أنواع النقد السينمائي الأربعة ، وهم على التوالي :  
ايزنشتاين ، جريسون ( النقد النظرى ) ، سادول  
( النقد التاريخى ) ، بازان ( النقد الصحفى ) .

والناقد الثانى هنا ، وهو جريسون ، يمثل النوع  
الاول ( النظرى ) ، ولكننا لجأنا اليه لاعتبارين هامين :  
اولهما لأنه متخصص فى نوع معين من الافلام وهو الفيلم  
التسجيلى Documentary وثانيهما لأن هذا النوع من  
الافلام يتطلب شيئا من الايضاح فى سياق كهذا . أما  
النقد الوصفى بالمعنى الذى شرحناه فلم يخلق بعد  
ناقدا كبيرا بالمعنى المقصود .

وفيما يلي محاولة موجزة لتوضيح عمل النقاد الأربعة  
وآثارهم :

#### ١ - سيرجى ايزنشتاين \*

قال عنه جان مترى فى « قاموس السينما » انه

---

\* سيرجى ايزنشتاين : ولد فى ٢٢ يناير ١٨٩٨ وتوفى فى ١١  
نوفمبر ١٩٤٨ . كان أبوه مهندسا ، ودرس فن العمارة - التحق =

• صاحب نظرية المونتاج ومؤسس جماليات الفيلم ...  
أكثر المخرجين ثقافة وأشدهم وعياً • يعد مع تشابلن ومورنو  
وشتروهايم وأورسون ويلز وعدد آخر من الاسماء التي  
يفخر بها تاريخ السينما العالمية ، (١) •

والحق أنه من العسير ، والنادر معا ، أن نجد اليوم  
دراسة جادة عن السينما خلوا من ذكر اسم أيزنشتاين ،  
أو عظمته كمخرج وصاحب نظريات ، أو فضله على السينما  
بوجه عام • وكلمة السر في هذا كله هي كلمة « المونتاج »  
Montage الفرنسية التي تناقلتها مختلف اللغات ونوعت  
معناها • والمونتاج عملية ، أو مرحلة هامة من مراحل  
صنع الفيلم ، لا بد من الوقوف عندها قليلا في هذه  
العجالة لتبين مدى مساهمة ايزنشتاين فيها •

لقد بدأ السينمائي ، كما أشرنا في « التعريف » ،  
بالتصوير المستمر للمشهد المراد تصويره ، وشيئا فشيئا

---

بالمشي الأمر في الفترة من ١٩١٨ إلى ١٩٢٠ • أخرج لمرح الجيش  
عدة مسرحيات وكان يصمم إعلاناتها ولوحاتها بنفسه • عمل مصمم  
ديكور في المسرح ومساعدًا للمخرج المسرحي مييرهولد ، بدأ حينئذ  
السينمائية عام ١٩٢٢ • اشتهر أفلامه « المدعوة بوتومكين » ١٩٢٥ ،  
« الكائن ذو نفس » ١٩٢٩ « إيفان الرعيب (الجزء الأول ١٩٤١ ،  
الجزء الثاني ١٩٤٦) » وظهر عام ١٩٥٨ : أشهر كتبه : « حسن الفيلم ،  
شكل الفيلم » ، مذكرات مخرج سينمائي • ترجم الأخير أتولى النشر  
ونشره المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر •  
Dictionaire du Cinéma, P. ٩٣. (١)

بدأ السينمائي يتدخل فى ترتيب اللقطات وتسلسلها، ثم ظهر جريفيث فتمت على يديه أنضج محاولات هذا التدخل المتعمد . فقد سعى الى خلق مؤثرات درامية عن طريق ترتيب اللقطات بشكل معين لا يتطابق مع الواقع المنقول أو المصور . ولكن هذا السعى لم يلبث أن تطور على أيدي بودوفكين وأيزنشتاين الروميين . يقول الناقد الايطالى جويد وأريستاركو

« كان بودوفكين ، مثله مثل أيزنشتاين ، ينظر الى جريفيث باعتباره معلما ورائدا ، ولكنه من الناحية النظرية جسد المونتاج وأثبت نظريته ، ولهذا فان أشكال المونتاج الخلاقة المختلفة واستخدامه المتعاسك ينتميان للروس – لبودوفكين وأيزنشتاين » (١)

خطا بودوفكين وأيزنشتاين بمحاولات جريفيث خطوات أخرى الى الامام : أطلق بودوفكين على خطواته اسم « المونتاج البنائى » ، أى خلق تأثير درامى معين عن طريق التحكم فى تسلسل اللقطات وبنائها ، بحيث تضيق كل لقطة شيئا جديدا ومحددا الى اللقطة السابقة لها . (٢) وأطلق أيزنشتاين على خطواته اسم « المونتاج الفكرى » أو « الذهني » ، أى خلق تأثير فكرى أو عقلى معين عن طريق التحكم فى تسلسل اللقطات وبنائها ، بحيث تتضاد اللقطتان المتتاليتان وينتج عن تضادهما لقطة ثالثة ، لا تنتمى

Soviet Cinema, P. 5. (١)

(٢) راجع : الفن السينمائى ص ٢٨ - ٦٢ .

لاى منهما ، ولكنها تكون حصيلة او مركبا للثنتين معا .  
ونستطيع من خلال كتابات أيزنشتاين أن نوضح هذا  
بعض الشيء ، فنقول ان السرد الفيلمي ، أى تسلسل اللقطات  
ليس مهما في ذاته ، ولكن الاعم هو مايمكن وراء هذا السرد  
من المعانى والدلالات التى تخاطب العقل بالدرجة الاولى ،  
مع التحرر من وحدتى الزمان والمكان . وقد ضرب أيزنشتاين  
عددا من أمثلة هذا الاسلوب فى كتابه « شكل الفيلم »  
ومنها :

\* لقطة لاء + لقطة لعين بشرية = بكاء .

\* لقطة لكلب + لقطة للفم + لقطة لطفل = صراخ

\* لقطة للفم + لقطة لطير = غناء .

فى هذه الامثلة الثلاثة المبسطة يصل أيزنشتاين بين  
لقطات وصفية ، يستقل كل منها بمعناه ومضمونه، ولكنها  
تخلق فى النهاية أثرا معينا يلتقطه العقل فيفكر فيه .  
ومعنى هذا أن التضاد فى اللقطات ضرورى لخلق هذا  
الاثر ، وهو تضاد قائم كما نرى على الصدمات ، أى قطع  
التسلسل المنطقى أو الواقعى من وجهة نظر المتفرج ،  
والاستعاضة عنه بدعوة المتفرج الى التأمل والتفكير  
المستمرين عن طريق الترقب وإيراد مالا ينتظر أو  
يتوقع . (١)

ولاشك أن هذا كله كان ضروريا فى مرحلة الصمت

(١) راجع : فن المونتاج السينمائى ص ص ١٥ - ٦٥ . وراجع

أيضا كتابه « القيم » المترجم الى العربية « مذكرات مخرج سينمائى » .

التي مر بها الفيلم . فقد كان على السينمائي أن يخلق كما رأينا لغة خاصة مصورة لا تعتمد على أى صورة أو مؤثر خارجي . ولكن الحال تغيرت عندما نطق الفيلم ، وأصبح على شريط الصوت عبء التعبير عن أشياء كثيرة مما أجهد السينمائيون أنفسهم من أجله في الماضي . أضف الى ذلك ما يأخذه النقاد اليوم على أسلوب أيزنشتاين . فلا شك أن مثل هذا الأسلوب يقتضي من المتفرج وعيا وانتباها معيّنين لا يتوفران بسهولة في المتفرج العادي ، ولكن موهبة أيزنشتاين وعظمته كسينمائي لا زالتا واضحتين ومدهشتين حتى في أفلامه الأولى الصامتة .

وإذا كان أيزنشتاين ، وزملاؤه الروس ، قد استخدموا مصطلح « المونتاج » بمعنى « التركيب الخلاق » فإن الفرنسيين مثلا لا زالوا يستخدمون المصطلح بمعنى « وصل اللقطات » على حين يستخدمه الانجليز والامريكيون بمعنى التعبير السريع لعدة لقطات منفصلة تتصل عن طريق المزج Dissolve أى التداخل التدريجي لنهاية اللقطة في بداية اللقطة التالية ، أو عن طريق المسح Wipe أى الانتقال من لقطة الى أخرى بحيث تعبر اللقطة الثانية مساحة الكادر أو الشاشة ، من اليمين أو الشمال ، حتى تختفي اللقطة الاولى تحتها تماما ، أو عن طريق طبع اللقطات بعضها فوق بعض للتعبير عن مرور الزمن أو تغير المكان . (١)

(١) راجع المصدر نفسه ص ١٥٩ «

لقد كان ايزنشتاين يسعى من وراء ذلك كله الى هدفين اساسيين :

أن يضيف على السينما طابعا خلاقا متفردا ، وأن يربط السينما بالناس على اتساعهم من حيث هم موضوع وجمهور في وقت واحد . وفي هذا يقول في مقال له بعنوان « ملحوظات من أجل سيرة ذاتية » : « أعطتني الثورة أثمن شيء في حياتي - فقد جعلت مني فنانا . ولو لم تقم الثورة لما كان من المفروض أن أحطم تقاليد الاسرة على الاطلاق ، اذ كان المفروض أن أصبح مهندسا » (١)

ويقول في موضع آخر : « اذا كانت الثورة قد صيرتني الى الفن ، فقد قادني الفن الى الثورة . . . والفن يكون حقيقيا واصيلا حين يتكلم الناس من خلال الفنان » (٢)

والحق أن ايزنشتاين كان طموحا اشد الطموح . وقد قاده طموحه الى الثورة على تقاليد السينما الموروثة . وكان مبلغ عنايته أن يضع جمهوره في قلب الدراما مباشرة ، وبلا وسيط ، ولهذا اتصفت أفلامه بالملمحية في الموضوع والحركة على السواء ، كما اتصفت من الناحية الاخرى بالجرأة في التعبير عن مشاعر صاحبها ، وهذه الجرأة جزء من ذلك التالف العاطفي الذي يميز انتاج ايزنشتاين بأسره .

---

Culture & Life, P. 41, (١)

Ibid, P. 42, (٢)

فعنصر تكوين المشهد ، بل تكوين اللقطة الواحدة ، يتميز بأنه انساني ، ولكن الانسان هنا ليس جزءا من الطبيعة فحسب ، وانما هو مشارك في صنع التاريخ وتغيير الطبيعة نفسها ، أما كتاباته القلمية عن السينما فتكشف عن سعة اطلاعه ومعارفه ، كما تكشف عن ايمان مطلق بجدوى السينما وقدرتها على تثقيف الناس وامتاعهم في وقت واحد .

## ٢ - جون جريسون \*

لخص جان متری عمل جريسون في عبارة واحدة فقال عنه في قاموسه :

« خالق ومحرك المدرسة التسجيلية الانجليزية ، التي افتتحها بنفسه ، عندما أخرج فيلم « قوارب الصيد » ... عام ١٩٢٩ » (٢)

- (\*) ولد في ٢٦ أبريل ١٨٦٨ . ودرس الفلسفة بجامعة جلاسجو . جمع حوله عددا من كبار المهتمين بالفيلم التسجيلي ، وأسس بهم حركة هذا النوع من الأفلام في بريطانيا ، ومن هؤلاء : بازيل رايت ، بول رونا ، دافيد لين . كما اجتذب المخرج التسجيلي الأمريكي الرائد فلاهرتي الذي اشترك معه في إخراج فيلمي « بريطانيا الصناعية » ١٩٣٣ ، « رجل آران » ١٩٣٤ والمخرج الإيطالي كفالكانتي . اشرف في الفترة من ١٩٢٩ الى ١٩٤٥ على المركز القومي للسينما في كندا و انتج أفلام الكارتون لنورمان ماكلارن والأفلام التسجيلية الأخرى . مثل السينما في اليونسكو ( ١٩٤٩ - ١٩٥٢ ) .

Dic. P. ١٣٤

(٢)



هذا التعريف دقيق ، ربما لأنه صدر عن رجل فرنسي ، يستطيع أن ينزع من نفسه عاطفة التحيز لأبناء بلده . فمعظم اندراسات الانجليزمية تؤكد على أن جريرسون هو أبو الفيلم التسجيلي ، في حين أن أبوته للفيلم التسجيلي البريطاني ان شئنا الدقة ، لأن الفيلم التسجيلي نفسه هو أبو السينما بوجه عام كما أوضحنا في الصفحات السابقة . ولكن يبقى لجريرسون فضل تحديد الفيلم كنوع مختلف شكلا ومضمونا عن الفيلم الروائي الطويل Feature وإذا كان الفرنسيون قد استخدموا تعبير الفيلم التسجيلي Documentaire قبل جريرسون بزمان طويل ، فقد كانوا يقصدون به الفيلم الذي يصور الرحلات . ولا يزال تعبير « الفيلم القصير » مستخدما حتى اليوم Film de Court Metrage في الفرنسية للدلالة على الفيلم التسجيلي . ولكن : ماذا كان جريرسون يقصد بمصطلح الفيلم التسجيلي ؟ Documentary

لقد استخدم جريرسون المصطلح عام ١٩٢٦ ، وحدده فيما بعد بقوله ان الفيلم التسجيلي هو « معالجة الواقع الجارى Actuality بطريقة خلاقة » (١) . وقد ناقش مونتاجيو هذا التعريف مناقشة ممتعة في كتابه « دنيا الفيلم » ولا بأس هنا من الرجوع اليها . يقول مونتاجيو :

• ان أى عمل فنى هو معالجة للواقع الجارى بطريقة  
 خلاقة • والواقع الجارى هو المادة الخام التى يجب أن  
 تمر ، شأنها شأن التجربة ، خلال وعى الفنان الخلاق  
 ( أو الجماعة ) كى تتحول الى أثر فنى بالجهد ووفقا للقوانين  
 التكنيكية والجمالية • وأغلب الظن أن جريرسون لا يشير  
 الى الواقع الجارى بهذا المعنى ، وانما هو يشير اليه بالمعنى  
 الذى تكون فيه المادة الخام التى يؤلفها صانع الفيلم التسجيل  
 هى السجل للنواحي المرئية فى الواقع الجارى ، •  
 ولكن جريرسون نفسه حدد عدة مبادئ للفيلم  
 التسجيلي (١) ، وهى كما قال :

١ - نحن نؤمن بأن قدرة السينما على الخداع ، وعلى  
 ملاحظة الحياة نفسها والانتقاء منها ، يمكن أن تستغل فى  
 شكل فنى جديد وحيوى • واستديوهات العالم تتجاهل  
 تجاهلا كبيرا هذه الامكانية الخاصة بكشف الشاشة على  
 العالم الواقعى • انها تصور قصصا ممثلة أمام خلفيات  
 صناعية • أما الفيلم التسجيلي فيصور المشهد الحى والقصة  
 الحية •

٢ - نحن نؤمن بأن الممثل الأصلى « أو الأهل »  
 والمشهد الأصلى « أو الأهل » هما مرشدان أفضلان لعملية

Ibid, op. cit. (١)

(٢) كلمة Document فى الانجليزية والفرنسية تعنى  
 وثيقة او مستند ، وبهذا تكون النسبة السينمائية لها بمعنى الحقيقة  
 الثابتة غير المشكوك فيها »

التفسير التي تقوم بها الشاشة للعالم الحديث . فهمما  
يكسبان السينما رصيذا أكبر من المادة . ويكسبانها  
السيطرة على مليون صورة وصورة . ويكسبانها طاقة على  
تفسير الوقائع الأكثر تعقيدا أو ادهاشا فى العالم الواقعى ،  
أكثر مما يستطيع عقل الاستديو أن يبتكر أو مما يستطيع  
فنى الاستديو أن يخلق .

٣ - نحن نؤمن بأن المواد والقصص التي تؤخذ على  
هذا النحو من المادة الخام يمكن أن تكون أجمل ( أكثر  
واقعية بالمعنى الفلسفى ) من الموضوع الممثل ٠٠٠ (١) .

ويتضح من هذا التحديد ان ليلم استجيبى يتميز  
- فضلا عن قصره - بأنه تصوير فنى للواقع الجارى ،  
بلا ديكورات أو تمثيل ، وأنه يندرج فى النهاية - اذا شئنا  
- تحت عنوان « الفيلم القصير » الذى يضم الفيلم التعليمى  
والفيلم الثقافى والفيلم الدعائى والفيلم الاخبارى ، الخ .

وقد ترك لنا جريرسون مجموعة من الكتابات النظرية  
والنقدية جمعها تلميذه فورسيث هاردى ، وعنوانها فى  
الأصل Grierson on Documentary أو « السينما  
التسجيلية عند جريرسون » ، كما فى الترجمة العربية التي  
صدرت لها منذ سنوات . وتكشف هذه الكتابات عن  
اهتمام جريرسون المبكر بالنقد السينمائى . ومنها نعرف  
انه كان يتوخى فى نقده ضرورة أن تكشف الأفلام عن شيء

جديد أو « حقيقة جديدة » ، أو زاوية جميلة أو مهارة فى العرض الفنى . وقد تكفى هذه الأشياء وحدها اذا لم توجد الى جانبها أشياء أخرى أفضل منها . . . ومن هذا القبيل الاعمال التى قدمها تشابلن وبودوفكين ، والتى استطاع أن يقدمها فى بعض الأحيان رجال أمثال هتشكوك واسكويث ولاتشمان وفيلدر وسترنبرج وفلاهرتى ورولاندر بروت » (١) .

وهو يوضح سمة الناقد بقوله :

« وفى رأى أن أول مهمة للناقد أن يكون بمثابة جهاز للإرشاد الى عالم الخلق الفنى ، يسجل مظاهر الالهام والتفوق التى تبرز فى هذه الأعمال الفنية وينبه الناس اليها ، كما يقوم بتوضيحها وتفسيرها لهم » (٢) .

لقد كان جريرسون يؤمن بأن للسينما تأثيرا كبيرا على أفكار الناس ولولائهم وأحكامهم ، وعلى تكوين الرأى العام بالضرورة . يقول مرة أخرى عن مهمة الناقد :

« ولست أعنى بهذا انه لا بد أن يتعرض الناقد فى كل حالة الى ما يتضمنه الفيلم من مدلول اجتماعى أو يوضح حاجة الفيلم الى هذا المدلول ، وانما يكفى أن يكون الناقد واعيا بهذه المسألة بوجه عام ، وأن يبذل غاية جهده لكى يضمن مظاهر التكريم على تلك الأعمال التى تستحقها

---

(١) السينما التسجيلية عند جريرسون ، ص ٢٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٠ .

حقا ، ومن خلال ذلك تتاح له فرصة كبيرة لأن ينمي تمييز الناس وقدرتهم على الاختيار والتقدير» (١) .

هو يؤمن اذن بالدلالة الاجتماعية للعمل السينمائي ، كما يؤمن بأن الفن عنصر واحد من عناصر هذا العمل التي تشمل عناصر أخرى مثل التسلية والتعليم والندعاية . وهو يؤمن أخيرا بأن السينما وسيلة فنية - كالكتابة - قادرة على الإقناع والتأثير بإمكانياتها الخاصة (٢) .

### ٣ - جورج سادول \*

كان سادول من أبرز النقاد الذين تصدروا لتاريخ السينما العالمية في هذا القرن . وقد شغل نفسه بهذا التاريخ منذ سنى ما قبل الحرب الثانية . واقتضاه ذلك أن يتردد على مكتبة السينما القومية في باريس ليشاهد مئات الافلام التي تحتفظ المكتبة بنسخ منها ، وأن يسافر الى الهند واليابان والصين والمكسيك وكوبا والاتحاد السوفيتي ولبنان وسوريا وتونس والجزائر ومصر ، وكثير غيرها من

(١) المصدر نفسه ، ص ٢١

(٢) راجع نماذج من نقده ، المصدر نفسه ، ص ٦٥ - ٦٧ ،

٨٨ - ٩١ ، ٩٨ - ١٠٠ ، ١٠٢ - ١٠٥ .

\* ولد في ١٩٠٤ ، ومات في ١٩٦٧ - كلفته منظمة اليونسكو بكتابة تاريخ السينما العربية .

اهم مؤلفاته : التاريخ العام للسينما - اربعة اجزاء (١٩٤٩)  
جورج ميليبس (١٩٦١) السينما العالمية (١٩٦٢) .

بلاد العالم ليطلع بنفسه على افلامها وتطورات علاقتها  
بالسينما .

وكان سادول يعتنى فى كتاباته النقدية التاريخية  
بثلاثة عناصر اساسية هى :

• الظروف التاريخية العامة لنشأة السينما  
وتطورها .

• صلة السينما بالمجتمع الذى ينتجها .

• الصلة العضوية بين المضمون والشكل فى الافلام .

يقوم منهج سادول اذن على اعتبار العمل السينمائى  
نتاجا اجتماعيا ، موجها الى مجتمع . وبهذا يكون الحكم على  
قيمة العمل السينمائى نابعا من مدى ارتباطه بالمجتمع  
الذى أنتجه ، من حيث التزامه بالتضاييا الجماهيرية  
العريضة ، ومن حيث تعبيره عن مضامين انسانية متقدمة .

وقد تناول فى كتابه « تاريخ السينما العالمية » ،

Histoire du Cinéma mondial السينما العربية

بوجه عام ، وضمنه فصلا كتبه خصيصا لطبيعته العربية  
التي صدرت فى بيروت عام ١٩٦٨ . وفى هذا الفصل  
السادس والعشرين كتب سادول عرضا مطولا للسينما  
العربية (١) ، استهله بالحديث عن فنون خيال الظل  
والمرائس والفانوس السحري التي عرفها العرب قبل أن

---

(١) راجع : تاريخ السينما فى العالم ، ص ٥٢١ - ٥٢٤ .

يعرفوا السينما ، وأشار فيه الى أن أحد مصوري لومير كان جزائريا ، كما أوضح فيه محارلات الأوروبيين والأمريكيين المبكرة لتصوير الأفلام فى المناطق العربية ، وغلبة الطابع التسجيلي على هذه الأفلام . ثم انتقل بعد ذلك الى الحديث بشئ من التفصيل عن تاريخ السينما فى مصر ، ولبنان ، وسوريا ، والعرق والأردن ، والعربية السعودية ، واليمن والكويت ، وقطر وليبيا والسودان وتونس والمغرب والجزائر على التوالى .

وفى الجزء الخاص بالسينما المصرية استعرض سادول نشأتها وتطورها وأهم رجالها ، وعرض لأفلام كمال سليم وصلاح أبو سيف ويوسف وهبى وبركات واحمد ضياء الدين ويوسف شاهين وعز الدين ذو الفقار وكمال الشيخ وفطين عبد الوهاب وغيرهم . وكان مما قاله عن المخرج كمال سليم :

« كان كمال سليم ممجبا بصورة خاصة بالواقعية الشاعرية الفرنسية ، نعرف كيف يستخلص بعض تعاليم رينيه كلير وكارنيه وجان رينوار . لكن أسلوبه كان أصيلا ، أشبه بأسلوب (رواد) الواقعية الجديدة الإيطاليين الذين جاؤا بعد زمن قليل ، والذين كانوا هم أيضا متأثرين بالمدرسة الفرنسية . »

لقد صور « العزيمة » حدثا خطيرا فى السينما المصرية التى كانت تهيمن عليها الأفلام الفئائية والمسليات السمجة والمغامرات الغريبة الوهمية والميلودرامات المبكية ،

لأنه أظهر الواقع اليومي والحياة الشعبية بصدق  
وشاعرية ، (١) .

وكان مما قاله عن المخرج صلاح أبو سيف :

« وصلاح أبو سيف ولد ونشأ في شارع فقير من  
القاهرة قريب جدا من حي يقيم فيه الأغنياء ، عنى في  
أفضل أفلامه بالالحاق على التناقضات الاجتماعية وعلى  
مشاكل الأوساط الشعبية » (٢) .

وكان مما قاله أيضا عن المخرج يوسف شاهين :

« أما يوسف شاهين المولود عام ١٩٢٦ ، اللبناني  
الأصل ، فإنه من جيل آخر مختلف عن جيل متقدمه صلاح  
أبو سيف ، يعالج أفلامه بأسلوب عصري أكثر وبصورة  
خاصة المم » (٣) .

ولعل الفقرة الأخيرة في كتاب سادول هذا ان تلقى  
ضوءا آخر على منهجه وتفكيره . فهو يقول بعد عرض  
موضوعي لتاريخ السينما في نحو ٧٠ دولة :

« لقد أصبحت السينما اليوم ، بتطوراتها الفجائية  
وازماتها المباشرة ، وجمهورها الذي لا يحصى - ٢٠ مليار  
متفرج عام ١٩٦٠ - ومبدعيها الكبار وجهدها الجماعي ،

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢٦ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٠ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٣١ .



وتنوعها الذى لا يننى يتضاعف ، الأولى بين الفنون ، ان تطورها الحديث يبرهن على انها ستصبح ، وبشكل أكثر كمالا ، فى الغد الأفضل ، للجميع وكذلك بالجميع ، بعد وقت قريب .

فالسینما لما تزل لم تتجاوز فجر واجبها (١) .  
السینما عند سادول فن قومي وعالمى فى وقت واحد .  
ونلك هى خلاصة نظرتة النقدية الى تاريخ السینما وتطورها .

#### ٤ - أنثريه بازان \*

يعتبر بازان من أبرز النقاد الفرنسيين الصحفيين بالمعنى الذى سبق أن أوضحناه ، ومن أشهر نقاد ما بعد الحرب الثانية فى أوروبا كلها . وترجع مكانته وشهرته هاتان الى ما تميز به من سعة اطلاع ورهافة ذوق ودراية عميقة بالفنون السبعة . ومن هنا يعتبر أيضاً «الأب الروحي»

(١) المصدر السابق ، ص ٥٨٨

\* ولد فى ١٨ ابريل ١٩١٨ وتوفى فى ١٠ نوفمبر ١٩٥٨ بعد عتاء طويل من المرض . اهتم بالسینما منذ صغره مع انه تخصص فى علم المادن ، كان من مؤسسي مجلة « كراسات السینما » . نشر مقالاته النقدية فى كثير من المجلات والصحف الفرنسية أهمها : فرانس اوبزرفاتير ، الشاتة الفرنسية ، فضلا عن : كراسات السینما .. أهم مؤلفاته : ما هى السینما . فى أربعة اجزاء ( ٥٨ - ١٩٦١ ) ، أوردسون ويلز ( ١٩٥٠ ) ، فيتوريودى سيكا ( ١٩٥١ ) .

لحركة الموجة الجديدة التي انطلقت من مجلته المعروفة  
« كراسات السينما » .

وبازان من المؤمنين بأن السينما لغة ، لها تراكيبها  
ومفرداتها الخاصة ، التي ينحصر جوهرها فيما تستطيع  
الطاقة التشكيلية والمونتاج أن يضيفاه الى الواقع المراد  
نقله أو خلقه خلقا فنيا .

ويهتم بازان في مقالاته النقدية بتحليل قصة الفيلم  
ومضمونه ، مع العناية بأدوات التعبير السينمائي المختلفة  
وهو لا يفضل الشكل على الموضوع أو المضمون . فعنده أن  
« نظرية الفن لا تقل كفرا في السينما ، بل انها ربما  
تزيد » (١) ويرى أننا لو عرفنا كيف يقول الفيلم ما يريد  
لاستطعنا أن نفهم هذا الذي يريد أن يقوله . كما يرى أن  
عمق المجال في اللقطة مكسب أساسي من مكاسب الاخراج  
وتقدم جلد في تاريخ اللغة السينمائية . (٢) وهو معجب  
بتشابلق ، اعجابه بالمخرج الامريكى وليم وايلر (٣) . الذي  
يهتم بعمق المجال ، وتعبير المثل ، والتقليل من اللقطات  
( ١٩٠ لقطة في الساعة ) والتأمل ، والدراما النفسية

---

(١) ما هي السينما ، الجزء الاول ، ص ١٥٢

(٢) راجع المصدر السابق ، ص ١٦٠ - ١٨٠ .

(٣) وليم وايلر مخرج افلام : احسن سنوات حياتنا (١٩٤٦)

كبرى (١٩٥٢) اجازة رومانية (١٩٥٣) اعلى صمة (١٩٦٢)

للمشاهد ، والحدث ، والسينما الخالصة المستقلة ،  
والسينما - الكتابة • (١)

وقد نالت قضية السينما وعلاقتها بغيرها من الفنون  
القسط الأكبر من اهتمام بازان ، فالجزء الثانى من كتابه  
« ما هى السينما » مخصص كله لهذه القضية تقريبا -  
وهو يشير فى بداية هذا الجزء الى أن تعاليم النقد السينمائى  
فى عهده الأول كانت تدافع عن استقلال الفن السابع عن  
زملاته الستة الآخرين ، ولكنه يلاحظ أن الاقتباس  
Adaptation أى اعتماد السينما على النقل من الادب أو  
المسرح ، هو لازمة من لوازم تاريخ الفن ، مع أن النقد  
الحديث يعتبره عملا مختلا • (٢) ويرجع أعمال النقل  
والسطو التى مارسها بعض السينمائيين الاوائل على الأدب  
والمسرح الى اختفاء النقد السينمائى نفسه ، الذى كان  
بوسعه أن يقنن للسينما كفن جديد • ولكن تظل السينما  
الحقيقية عند بازان هى « السينما الخالصة » (٣) • فالسينما  
كما يقول : « فن وظيفى • • • وجودها يسبق ماهيتها • • •  
ومن هذا الوجود يجب على النقد أن يبدأ حتى فور استنباطاته  
القائمة على القياس » (٤) • ولهذا فهو من أشد المنكرين

---

(١) راجع المصدر السابق ، الفصل ١٨ ، ص ١٦٨ - ١٩٨

(٢) راجع : المصدر نفسه ، الجزء الثانى ، ص ١ - ٥

(٣) المصدر نفسه ص ١٨

(٤) المصدر نفسه ص ٧٦

لنقل الحرفى من الادب أو المسرح ، ويعتبر المسرحية  
المصورة فى فيلم فضيحة من الفضائح أو نوعا من الكفر  
والالحاد ، (١) .

ويعتقد بازان أن السينما يمكن تعريفها من أية  
حقيقة الا من حقيقة المكان ، لأنها «فى أساسها فن تحويل  
الطبيعة الى دراما» (٢) ولكن الى أى مدى يكون النقل من  
المسرح مثلا ؟ يجيب بازان بأن المسرح المصور فى فيلم هو  
خطيئة ضد روح السينما ، ولكن اذا سار هذا المسرح  
المصور سينمائيا وفق مفهوم سليم فإنه يبعث فى السينما  
ثراء وسموا ، من ناحية الموضوع أولا ، وذلك لتخلف فكر  
السينما عن فكر التراث المسرحى العريق ، وكذلك فإنه  
يبعث فى السينما ثراء وسموا من ناحية الشكل ، بمعنى  
أن تكون السينما فى النهاية أمينة على النص مخلصه  
لمقتضياته المسرحية ، ومن هنا تعمق لفتها الخاصة (٣) .

ومن القضايا النقدية التى شغلت بازان أيضا  
قضية فيلم التصوير Peinture ، أى الناقل للموحات  
المصورين : مثل فيلم « لفر بيكاسو » الذى أخرجه المخرج

---

(١) المصدر نفسه ص ١١٨

(٢) المصدر نفسه ص ٢٨

(٣) المصدر نفسه راجع ص ١٢٤ - ١٢٦

الفرنسى هنرى كلوزو H. Clouzot عام ١٩٥٥ . وقد  
حلل بازان هذا الفيلم وخلص من تحليله الى بعض النتائج  
الهامة . فمن رآيه : ان السينما تعجز عن نقل اللوحات  
واظهارها لنا بأمانة ، ولكنها بهذا العمل تفتح أمام  
ملايين المشاهدين باب روائع الفن التشكيلي . ويبقى - مع  
هذا - ضرورة اعداد المتفرج اعدادا سابقا لمثل هذا النوع  
من الأفلام وذلك بتثقيفه بفن التصوير وتذوقه . فحين  
يتصل التصوير بالسينما اتصالا فنيا يولد كائن جمالى  
جديد هو عمل فنى فى حد ذاته . وما فيلم التصوير فى  
النهاية الا نوع من الاختلاط الجمالى بين الشاشة واللوحة .  
وهو يلقي على المادة الاصلية المنقولة ، أى اللوحة ، ضوءا  
جديدا ، ويخلط هذه المادة بالمقدار الذى يبدو فيه انه قد  
خان التصوير وخلق بنفسه كيانا ذاتيا مستقلا . (١) .  
وقد كان بازان فى هذا كله ، فى تفكيره وأسلوبه ،  
ناقدا يتوخى البساطة فى العرض ، تنضح على كتاباته آثار  
قراءات وثقافات كثيرة متعددة ، ولكنه كان يحب السينما  
أولا وأخيرا .

---

(١) المصدر نفسه : راجع ص ١٤٤ - ١٦٢



الفصل  
الرابع

---

● النقد البيهقي في مصر

## ١ - النقد الصحفي هو البداية عندنا :

الحق أننا لا نملك مرجعا عن تاريخ النقد السينمائي في مصر ، وذلك نقص كبير يجب أن نعترف به ، وأن نصححه ، بل إن أكبر منه أننا لا نملك أيضا مرجعا وافيا دقيقا عن تاريخ السينما المصرية نفسها . (١) . ولعل مراجعة الصحف هي أول مهمة ينبغي على المؤرخ أن يقوم بها في هذا المجال . فلا شك أن نشأة النقد السينمائي عندنا كانت نشأة صحفية كما هي حال نشأته عند غيرنا . ولا شك أيضا أن النوع الرابع الذي أشرنا إليه ، أي النقد الصحفي ، هو أقدم أنواع النقد السينمائي عندنا ، كما هو عند غيرنا . وبديهي أنه مرتبط بالانتاج المصري للأفلام وتال لظهوره . ولو أننا عدنا إلى صحيفة مثل الأهرام ، لاستطعنا أن نحدد بداية النقد السينمائي ونشأته . فقد بدأت الأهرام قبل بداية هذا القرن بنشر الأخبار عن الاختراع السينمائي والعروض البدائية في

---

(١) توجد رسالة جامعية وضعها بالفرنسية المخرج جلال الشراوى في هذا الموضوع لكنها لم تظهر بالعربية بعد ، كما يوجد كتاب « قصة السينما في مصر » الذي ألفه الناقد سعد الدين توفيق وأصدرته سلسلة كتب الهلال عام ١٩٦٦ -



ذلك الوقت . ففى ٣ يوليو عام ١٨٩٧ نشرت الأهرام هذا الخبر: «أحيا حسن أفندى الايرانى حفلة بالالعب السحرية والغنون السيمائية بالملعب العباسى . ويقوم بعرض الصور المتحركة ومنها مناظر للأوبرا والسفر من ميناء الاسكندرية وركوب الحمير فى الصحراء » . ثم نشرت بعد ثلاثة أيام خبرا يقول : « هذا آخر يوم لمعرض الصور المتحركة فى ثفرننا ولذلك أعدت ادارته حفلة كبيرة وخصصت ايرادها للعامل الذى يدير آلة التصوير » !

وأول ما نلاحظه فى هذين الخبرين ان تاريخهما مبكر ، ولاننا عرفنا العروض السينمائية بعد عامين تقريبا من ظهورها فى فرنسا على أيدي الأخوين لويس وأوجست لوميير ، وبعد أقل من عام على نجاح جورج ميليس فى صنع آلة السينما توغراف على غرار آلة لوميير . ثم نلاحظ فى الخبرين أنهما ظهرا بلا تعليق من المحرر الذى اكتفى بطرافتهما . لكن الأهرام تعود بعد نحو ثلاثة عشر عاما فتنشر فى ٢٥ من اكتوبر سنة ١٩١٠ خبرا مؤداه أن «سينما توغراف المنظر الجميل غير مناسطه أمس وعرض صورا جميلة جديدة منها «ضربة نبوت» و «أعتاب الحدادين» و «المزلق العجيبة» و «خيال الحقيقة» و «الأخ الخائن» ، وكلها من الجمال والفن على جانب عظيم » - وقد يكون الخبر على سبيل الاعلان عن دار السينما ، وقد يكون منشورا لطرافته ، ولكن من المؤكد أنه حمل تعليقا فى آخره، وهو عمل أولى من أعمال النقد ، وتلك هى بداية النقد

السينمائي عندنا ، أى بدايته فى الصحافة كتعليق انطباعى عام .

وقد ظلت البداية بعد ذلك تتواتر سنة بعد سنة دون أن تخرج عن التعليق الانطباعى الذى لا يمس تفاصيل الفيلم وجزئياته . وكثيرا ما كان يحدث أن ينحرف الانطباع ، فيقع تحت طائلة الأهواء والمصالح الخاصة للنقاد أو للصحيفة التى يكتب بها . ولا شك أن بداية السينما فى ظل المشروع الخاص الذى يهدف الى تحقيق الربح بأى ثمن قد شجعت هذا الانحراف والاحت عليه . ورغم ظهور المجلات الفنية والسينمائية المتخصصة منذ بداية الانتاج المحلى الا أن هذا لم يغير فى الموقف كثيرا . فقد ظهرت مجلات : « المسرح » لمحمد عبد المجيد حلمى و « الصباح » و « أبو الهول » لمصطفى القشاشى ، و « المستقبل » لاسماعيل وهبى و « الناقد » لحسن عبد الوهاب و « السينما » لكامل حفناوى و « الفن » لعبد الشافى القشاشى و « دنيا الفن » لخليل عبد القادر ، بالإضافة الى الصحف اليومية والاسبوعية . كما عرفنا أقلام عدد من النقاد السينمائيين مثل : السيد حسن جمعة وزكريا الشربيني ومحمد كامل مصطفى وعبد القادر عرابى وعثمان العنتبل ، بالإضافة الى السينمائيين المتخصصين الذين ساهموا فى النقد ، أيضا ، مثل أحمد بدورخان ، وأحمد كامل مرسى ، وكامل التلمسانى . ومع هذه الكثرة من الصحف والنقاد الا أن النقد الصحفى لم يشر كثيرا

فى تطوير السينما المصرية • ولا شك أن اعتماد الصحف والمجلات السابقة على الاعلان السينمائى كمصدر من مصادر تمويلها قد ساهم فى هذه النتيجة ، وأدى مع الزمن الى ضحالة النقد وخنق موضوعيته ، بل الى انصراف بعض النقاد عنه بأسا واعتكافا •

## ٢ - محنة النقد والنقاد :

حدث فى عام ١٩٤١ أن أخرجت مطبعة مجلة روايات الجيب كتابا بعنوان « السينما مفخرة القرن العشرين » ألفه محمد عبد القادر المازنى وصدره بأهداء لوالده المازنى الكبير • ومع ضحالة الكتاب ، وسيطرة الأسلوب الاعلانى عليه لمصلحة السينما الأمريكية بصفة عامة ولشركة مترو جولدوين ماير بصفة خاصة ، إلا أنه ضم وثيقة خطيرة مبكرة تدعى النقد السينمائى فى مصر ، وهى وثيقة اشترك فى كتابتها تسعة من المهتمين بالنقد هم: السيد حسن جمعة، جمال العربى ، محمد على ناصف ، أحمد شكرى ، أحمد يوسف ، حسين رشدى ، كامل الصافورى ، ابراهيم حسين العقاد ، زهير بكير • والوثيقة عبارة عن تسع مقالات للكتاب التسعة السابقين أجمعوا فيها على محنة النقد السينمائى ، وسيطرة أقسام الاعلانات فى الصحف على ضمائر النقاد • بل أن أحدهم - وهو ابراهيم حسين العقاد - ساوى بين مشكلة النقد فى مصر وبعض المشاكل الاجتماعية فى ذلك الوقت ، مثل مشكلة المعلمين العاطلين

ومقاومة الحفاء والصراع الحزبي ! اما أسباب المشكلة فتتلخص عنده في خمسة أسباب هي :

١ - سهولة احترام النقد في مصر وترك المتمكنين منه ميدانه للدخلاء .

٢ - الحذقة والتحيز ورؤية من يوجه اليهم النقد بعيون لا ترى العيوب .

٣ - غرام متطفل النقد في مصر بالاكالات الدسمة والشراب المجاني .

٤ - المحسوبيات ومطاردات الأصدقاء والمعارف .

٥ - عدم التفريق بين النقد والاعلان . (١) .

وهكذا عاش النقد السينمائي في محنة . ولا شك أن أسباب المحنة لم تكن ترجع الى الأسباب الخمسة التي سجلها ابراهيم العقاد فحسب بمقدار ما كان السبب الأساسي هو فساد نظام الانتاج السينمائي نفسه ، ووقوعه فريسة في أيدي الرأسماليين المستغلين والتجارين من مدعى الفن . وقد ترتب على هذا الوضع الفاسد أن انحصر هذا النوع من النقد في اطار الانطباعية ، ولم يعد ثمة مجال لأنواع النقد السينمائي الأخرى ، فحتى عام ١٩٤١ لم يكن النقد التاريخي أو الوصفي قد ظهرا على الإطلاق .

---

(١) الكتاب المذكور ص ١٥٥

## ٢ - المحاولة الأولى في النقد النظرى وما بعدها :

أما النقد النظرى فقد سجل لنفسه نقطة الانطلاق عام ١٩٢٦ بكتاب ألفه المخرج أحمد بدرخان تحت عنوان « السينما » . وكان فى الأصل سلسلة من المقالات كتبها المؤلف ونشرها تباعا فى مجلة « الصباح » . وتدعونا هذه المحاولة المبكرة الى الوقوف عندها قليلا لنرى الى أى حد بلغ فهمنا لنظرية السينما وأسسها الجمالية حتى وقت صدور الكتاب .

لقد صدر بدرخان كتابه باهداء الى طلعت حرب « اعترافا بفضلته على السينما فى مصر » ، وكان الأخير قد أوفده فى بعثة الى باريس لدراسة الاخراج . وقد أوضح فى تمهيد الكتاب أن الغرض منه هو « اعطاء فكرة صحيحة عن السينما لكل من يهمه امرها فى مصر والشرق العربى » ثم أشار الى ناحية هامة هى تشديده على أن يعبر الفيلم المصرى عن الروح المصرية الصميمية ، وأخيرا الى أنه وضع كتابه ليشرح فيه باختصار حرفة السينما ، وأنه خلاصة لمطالعة ودراسة .

والكتاب مقسم الى فصول ، تتناول السينما كتعريف ومصطلح ولغة ، ثم السيناريو والتمثيل ، فنظام الشركات السينمائية ومسئولية أفرادها ، فالإخراج ، فالموسيقى ، فالتقيد ، فالاستديو ، فبيع وإيجار الأفلام ، فالنشر والاعلان عنها ، وأخيرا فصل عن تفضيل المؤلف للسينما على المسرح !

وهكذا يكون الكتاب كما أوضحت مقدمته محاولة لتبسيط مفهوم السينما فنا وصناعة على السواء ، دون الغوص العميق وراء أسرار الفيلم وقنونه وتفصيل جمالياته ، ومن ثم لم يخل الكتاب من الآراء المتخلفة أو التي طواها التطور ، ولكننا إذا قسناه بمقاييس عصره وتاريخ صدره لوجدنا به الكثير من النقاط المضيئة النافعة . أما تلك الآراء المتخلفة فمنها حديثه عن ضرورة أن يتخلل الفيلم مناظر فخمة وأماكن شائقة طريفة ، وأن الحب هو أساس كل سيناريو ، وكذلك قوله : « لوحظ أن القصة السينمائية ( السيناريو ) التي تدور في أوساط بسيطة كإوساط العمال والفلاحين يكون نجاحها محدودا ، لأن السينما قبل كل شيء مبنية على المناظر ، وأن الطبقة المتوسطة من الشعب - وهي السواد الأعظم من رواد السينما - لا تحب أن ترى العالم الذي تعيش فيه ، بل على العكس تطمح في رؤية الأوساط التي تجهلها وتقرأ عنها في الروايات » فمثل هذه الآراء وغيرها مما يعتبر السينما وسيلة للترفيه والتسلية ، أو لعبة من ألعاب الطبقة المتوسطة من سكان المدن ، لم تعد مقبولة حتى في قلب البلدان الرأسمالية . بل لم يعد بدرخان نفسه يقبلها بعد ذلك . ولكنها آراء تعبر بحق عن مفهوم السينمائيين القدامى عندنا أو على الأصح مفهوم التجاريين من أبناء تلك الطبقة الذين يفرون من مواجهة الواقع ويحاولون التحليق فوقه ورؤيته بمنظار وردى ، رافضين ما دونهم من طبقات .

ومن الآراء التي استنفدت قيمتها اليوم أيضا وتخلفت منذ زمن قوله عن الاخراج السينمائي انه ليس له نظريات ثابتة كالمرسح ، وقوله عن الناقد انه يجب أن يعالج عدة عمليات مختلفة يتكون منها الفيلم ابتداء من التقطيع الى « موضوع » الرواية وهو « أقل العوامل أهمية » ، فقد دلت التجارب على أن بعض الموضوعات السخيفة أنتجت افلاما قوية لها قيمتها الفنية » ! وكذلك ترجمته لبعض المصطلحات السينمائية عن الفرنسية مما لم يعد سائدا اليوم مثل التوقيع بدلا من الايقاع والصورة بدلا من اللقطة .

ولعل هذا الكتاب كان ضروريا كل الضرورة في حينه لنشر الثقافة السينمائية على الأقل ، لكننا لا نستطيع في الواقع أن نساويه بما كتبه بودوفكين أو أيزنشتاين أو بيلا بالاش أو لندجرن ، وانما أقصى ما نستطيع أن نقوله عنه انه كان نقطة انطلاق لم تجد من يأخذ بيدها بعد ذلك الا في عام ١٩٤٨ ، فتجمدت في بحر الاسفاف والارتجال التي اكتسح الفيلم المصري بشكل عام . وقد كان من الاوفى في تلك الفترة أن نبدا بالترجمة المباشرة لأهم الكتب النظرية التي ظهرت في أوروبا منذ الحرب الاولى ، ولم تلتفت اليها الا بعد ثورة ٢٣ يوليو . غير أن هذا لم يحدث للأسف ، بل ان المحاولة الوحيدة التي حاولها المخرج كمال سليم بعد سنوات من ظهور كتاب بدرخان لم تتم . فقد بدأ في ترجمة كتاب « فن الفيلم » لبودوفكين لكنه مات دون أن يتمه ،

وبقى الكتاب حتى عام ١٩٥٧ حين عاد اليه المخرج صلاح  
التهامي فترجمه من جديد .

فى عام ١٩٤٨ عاود محمد عبد الفادر المازنى التأليف  
فى هذا النوع من النقد فأصدر كتابا بعنوان « **الصور  
المتحركة** » وأهداه مرة أخرى الى أبيه . وفى هذا الاهداء  
عبارة طريفة تكشف عن جانب جدير بالاهتمام فى محنة  
النقد السينمائى لدينا . وهى قوله عن أبيه : « **الذى قدمت  
اليه كتابى السابق ٠٠٠ فتصفحه فى دقيقتين قال انه كتاب  
جميل الشكل انيق الطبع ثم رده الى شاكرا** » وقد يكون  
هذا حكما على الكتاب بطريقة المازنى الاب الساخرة المعروفة  
ولكننا نؤثر أن نأخذ به معنى آخر . فمن الثابت أن جيل الرواد  
الذى تقدمه العقاد وطه حسين والمازنى لم يهتم بالسينما ،  
ولعله كان ينظر اليها باستخفاف فيما عدا طه حسين تقريبا  
الذى نبه على خطورة السينما وأهميتها بعد ذلك فى مجلة  
الكاتب عام ١٩٤٦ . لكن لو أن هذا الجيل نزل الى ميدانها  
واهتم بها كما اهتم بالأدب والكلمة المكتوبة لكان لها شأن  
آخر ، ولكننا كسبنا على أيديهم كسبا كبيرا ولو فى مجال  
النقد على الأقل .

وقد كان هذا الكتاب بحق كما قال مؤلفه فى تقديمه  
« **محاولة متواضعة لنشر الثقافة السينمائية بين قراء العربية** »  
وفيه أشار المؤلف الى محاولة بدرخان السابقة وتأثيرها عليه  
ومح الآدعاية .لمباشرة وغير المباشرة للسينما الامريكية مرة



أخرى وخاصة لشركة مترو جولدوين ماير التي يعمل بها المؤلف ، الا أن الكتاب جاء متقدما بكثير على زميله السابق الذي صدر قبله بسبع سنوات . فقد عرض فيه المؤلف لسائر العمليات التي تبدأ بالتفكير في الفيلم وتنتهى بعرضه بالاضافة الى فصل خاص في نهايته ضمنه قاموسا للمصطلحات السينمائية مترجمة عن الانجليزية هذه المرة . وفيه أيضا نادى المؤلف لأول مرة بدراسة الجمهور واتجاهاته ، واتهم السينما المصرية بالارتجال والنقل والتقليد ، ولكنه تحيز لنظام الانتاج الأمريكى تحيزا صارخا ، وهو النظام الذى اضر أيضا بالسينما الأمريكية نفسها وتسبب فى محنة السينما لدينا ، على ما بين منتجهم ومنتجينا من اختلاف فى الدرجة وفى النوع على السواء .

ومن طريف ما يذكر هنا أن المؤلف اثبت فى فصل خاص نص بنود قانون الانتاج السينمائى فى أمريكا، ثم أتبعها فى فصل تال بانيات التعليمات الخاصة بالرقابة على الافلام التى وضعتها عام ١٩٤٧ ادارة العناية والإرشاد الاجتماعى التابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية فى ذلك الوقت . ويلاحظ فى هذه التعليمات أن أكثرها منقول بنصه وروحه من قانون الانتاج الأمريكى ؛ لكن المؤلف أوردها دون أن يتخذ منها موقفا سوى التسليم الضمنى ؛ على الرغم من اشتغالها على الكثير من المضحكات التى توافقت مع بعض ما نادى به بدرخان فى كتابه من ناحية ، وسلمت

من ناحية أخرى فى محنة الانتاج السينمائى لدينا • ومن  
هذه التعليمات :

\* لايسمح بمنظر بيوت الفلاحين الفقراء ومحتوياتها « قطع  
الاثاث والزرير •• الخ» اذا كانت حالتها سيئة وتضط من  
قدر المصرى ماعدا الافلام الثقافية «التعليمية» التى يقصد  
من وراء عرضها الى تبيان محاسن ومساوى الموضوع •

\* علم التعريف بالانقلاب او الرتب او النياشين •

\* مراعاة المواضيع والحوادث التى تحت من قدر هيئات  
لها اهمية خاصة فى نظام حياتنا العامة كالوزراء  
والباشوات ومن فى حكمهم •

\* يراعى فى تصوير الكباريات ألا تكون قلرة •

\* تمنع المواضيع ذات الصبغة الشيوعية او التى تحتوى  
دعاية ضد الملكية او نظام الحكم العام او العدالة  
الاجتماعية •

وهكذا لم يستطع النقد النظرى ان يزدى دوره  
المنشود ، فكان اقرب الى نشر الثقافة السينمائية من  
من وجهة النظر الخاصة او من وجهة نظر التحيز لنظام او  
آخر من نظم الانتاج السينمائى فى أوروبا وأمريكا • وهكذا  
ايضا لم يكن من الممكن ان ينهض النقد التاريخى الذى  
لم يكن يعرف الا كتجميع للتواريخ وسردها دون تحليل  
او منهج • فقد أصدر حسن امام عمر أول سجل لتاريخ

السينما المصرية عام ١٩٤٥ ، ولكنه افتقر الى الكثير من الدقة والمعلومات ، فبدأ أشبه بالتحقيق الصحفي !

أما النقد الوصفى فقد ظل غير معروف على الإطلاق الى ما بعد قيام ثورة يوليو بسنوات . وقد حدث فى عام ١٩٥٠ أن أصدر المخرج بهاء الدين شرف الجزء الاول كتاب بعنوان « فن الاخراج السينمائى » عالج فيه الحيل السينمائية والافلام الملونة ، لكنه خلا من المجهود الخلاق ولم يزد على الترجمة أو الاقتباس عما درسه المخرج بياريس ، بل انه توقف بعد ذلك عن اتمام باقى أجزاء الكتاب .

#### ٤ - محاكمة الفيلم المصرى :

تغيرت أوضاع السينما المصرية بما فى ذلك النقد بعد ثورة ٢٣ يوليو . ولا شك أن الثورة تعتبر فاصلا بين عهدين فى تاريخ السينما وفى التاريخ العام للبلاد على السواء .

غير أن التغير فى السينما لم يحدث دفعة واحدة مع قيام الثورة ، وإنما مضى تدريجيا الى أن بلغ ما بلغه أخيرا بعد ظهور القطاع العام .

وكان أبرز تغيير فى مجال النقد السينمائى هو تنشيط حركة الترجمة واتاحة الفرصة لكثير من الأفلام الجديدة . ففسد ظهرت ترجمات لكثير من كتب

النقد النظرى المعروفة ، ولم يعد يودوفكين وأيزنشتاين ولندجرن وأرنهايم وما نقل وغيرهم مجهولين عند السينمائيين المصريين الذين لم تسعفهم ظروفهم للاطلاع على مؤلفات هؤلاء فى أصولها . ولا بد أن نذكر فى هذا المجال جهود أحمد كامل مرسى وصلاح التهامى وفريد المزاوى وأحمد الحضرى وغيرهم فى ترجمة هذه الأصول ومراجعتها ، كما بدأت اهتمامات المثقفين بالسينما ونقدها فى الاتساع وكان لتكوين «جمعية الفيلم» عام ١٩٦١ والتفاف كثير من المثقفين حولها أثر فى اتساع هذه الاهتمامات .

وقد كان من أثر هذه الاهتمامات أن ساد اجماع على تخلف السينما فنا وصناعة فى الماضى ، وضرورة النهوض بها . وفى عام ١٩٥٧ استطاع اثنان من المثقفين هما بدر نشأت وفتحى ذكى أن يجمعا عددا من الأدلة لادانة الفيلم المصرى ومحاكمته ، فأخرجا كتيباً بعنوان «محاكمة الفيلم المصرى» - عرض ونقد للسينما المصرية منذ نشأتها، ومع أن هذا الكتيب لم يكن «أول كتاب عن السينما المصرية» ، كما ظن مؤلفاه إلا أنه تميز بربط تاريخ السينما بالتاريخ العام للبلاد . ومع أنهما ألفاه بحماسة شديدة ومع أنهما لم يجدا فى الفيلم المصرى ما يقفان فى صفه ، ومع أنهما حاكماه بطريقة صحفية سريعة ، إلا أن أهمية هذا الكتيب ترجع الى كونه وثيقة اتهام دامغة .

وقد خص المؤلفان النقد السينمائى بفصل مستقل

كشفا فيه عن تخلفه واقتصاره على الاحكام المجملة والجميل المطلقة . يقولان :

« لعل الاول مجلة فنية ظهرت بمصر كانت مجلة الكواكب والابطال » عام ١٩٣٢ . وكانت تنشر الاخبار الفنية وصور الممثلين الاجانب والمصريين واحاديثهم . ولم يكن النقد السينمائي في ذلك الوقت المبكر من تاريخ السينما يزيد على بضعة احكام مجملة وجميل مطلقة ، كما في نقد مجلة الكواكب والابطال لفيلم « اولاد مصر » اخراج توجومزراحي ( العدد ٦١ في ١٩٣٣/٥/٢٢ ) فقد كتبت المجلة تقول :

« لقد حاول أن يجدد في شريطه هذا ، ولكن محاولته خرجت عاجزة بعض الشيء ، وكان أن ظهرت المشاهد الناطقة على غير ما يجب أن تكون . وفكرة الشريط لا بأس بها . كما أن الماكياج لم يكن متقنا تماما . وعلى العموم فالشريط فيه محاسن لا ننكرها » (١) .

وتابع المؤلفان هذا النقد الصحفي الذي اشرنا اليه فلم يجدا تطورا كبيرا . يقولان : « فقد انتقضت الاعوام واهتمت اغلب المجلات والجرائد بنقد الافلام ، واذا بأخر ساعة ( عدد ٣٨٢ سنة ١٩٤٢ ) تقول عن فيلم « ليلة الفرحة » لعزيزة أمير : «عجبت من التقلم العظيم الذي صارت

---

(١) ، (٢) محاكمة الفيلم المصري . ص ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ .

فيه هذه الصناعة الناشئة ولكن عجبت من ناحية أخرى  
هى ناحية الموضوع . فقد شاهدت فى الرواية أستاذًا  
يشتغل بالتشثيل فى مصر وهو يتخذ له سكرتيرة حسنة ،  
وكانت هذه الملاحظة السطحية الصغيرة هى كل ما استأثر  
باهتمام المجلة الكبيرة ، \*

ثم يستعرض المؤلفان عشر سنوات أخرى تالية ،  
ويكتبان :

« حتى سنة ١٩٥١ كان النقد السينمائى لا زال يطلق  
نفس هذه الصفات القاصرة والجميل الباهتة والاحكام المغلقة  
فمجلة « الكواكب » بحجمها الكبير - وصفحاتها العديدة  
وهى مجلة خاصة بالسينما - لا تخصص لنقد الفيلم  
الا سطرين او ثلاثة بينما تزدهم المجلة الكبيرة اللامعة  
بالمثلثات وهى يلبسن الاحذية او يستعرضن الفساتين .  
كتبت عن فيلم « ساعة التليفون » فى عدد ٢٨ مايو ١٩٥١  
تقول : اما المؤلف فهو يوسف جوهر . والفيلم اجتماعى  
مرح متمزج فيه الفكاهة بالبساطة فى جو باسم ظريف ،  
ولولا بعض التهريج الذى طغى على بعض المشاهد لكان  
احسن الافلام الفكاهية » (١) \*

على هذا النحو سار المؤلفان فى كشف مهزلة النقد

---

(١) نفس المصدر ص ٦٢

السينمائي ، لكنهما اقتصرنا على النوع الصحفي ولم يشيرا الى أنواع النقد السينمائي الأخرى . ولاشك أن ملاحظاتها في هذا المجال سليمة تماما ، وهي تؤكد ما سبق أن أخذناه على هذا النوع من النقد .

ولعل ازدياد الاهتمام بالسينما والنهوض بنقدها قد أنتج اهتماما مماثلا بالنقد الوصفي ، لكنه لا يزال يحبو على أيدي عدد من الشباب من أمثال : أحمد الحضري ، أحمد راشد ، هاشم النحاس ، صبحي شفيق ، مصطفى درويش ، سامي السلاموني ، سمير فريد ، أحمد واثل بهجت ؛ وممثلهم من أعضاء جمعية الفيلم . غير أن ارتقاء هذا النوع لا يكون الا على صفحات المجلات المتخصصة - نظرا لطول مساحته - وهو أمر يدعونا الى المطالبة بمجلة للسينما مرة أخرى . والتي نرجوه أيضا أن نجد اهتماما مماثلا بالنقد النظري من جانب مخرجينا والمهتمين بعلم الجمال السينمائي من مثقفينا . أما النقد الصحفي فلا يزال أيضا خاضعا لظروف كل صحيفة أو مجلة دون ايمان كامل به مع أنه كفيلا بأن يرد الأمور الى نصابها لو عهد به الى القادرين الأكفاء .

إن النقد السينمائي ليس عملا هينا أو من فضول القول ، لكنه عمل جاد يرتقي بارتقاء الانتاج نفسه ، ويكون دائما الى تحسينه ، ولعل اهتمامنا الحالي بتحسين الانتاج كفيلا بنقد متقدم منسبط للابداع وعاد له .

## فى الغتام :

إذا كانت السينما هى بوتقة الفنون ووعاءها كما مر بنا ، وإذا كان النقد والناقد السينمائيان ضروريين ، وهذا مما لا خلاف فيه ، فإن النقد السينمائي يمكن أن يكون أعلى مرحلة من مراحل النقد العام ، أو هكذا يجب أن يكون فى الحقيقة . فالنقد الادبى تكاد دائرة معاملاته تنحصر فى الكلمة ، منظومة أو منشورة ، شفوية أو مكتوبة ، والنقد المسرحى تتسع دائرة معاملاته فتشمل الكلمة وطرق عرضها على الجمهور . والنقد التشكيلى الخاص بالفنون التشكيلية ( من عمارة الى نحت الى تصوير ، الخ ) تختلف دائرة معاملاته عن الدائرتين السابقتين فتكاد تنحصر فى دائرة العينين وما تقعان عليه من امكنة أو مجالات أو أحجام أو مساحات أو ألوان ، الخ ، والنقد الموسيقى تكاد دائرة معاملاته تنحصر فى دائرة الأذنين وما يصل اليهما من أصوات أو إيقاعات أو توترات تتحرك جميعها فى نطاق الزمان بصفة أساسية . أما النقد السينمائي فتتسع دائرة معاملاته حتى تشمل الدوائر السابقة جميعا ، وهذه نتيجة مترتبة على منقوده ، أى على السينما التى تلتقى فيها الكلمة والحركة والصوت ، وتتصل فيها العينان ولأذان ويمتزج فيها الزمان والمكان .

وللوهلة الأولى ربما تكون دائرة النقد المسرحى هى أقرب الدوائر السابقة لدائرة النقد السينمائي . فالنقد



المسرحى يعالج ما يطرأ على الكلمة ( النص المسرحى ) من حركة وديكور وموسيقى ، الخ . ولكن النقد السينمائى ، مع اعترافه بهذه الحقيقة ، يزيد عليها أنه يعالج فنا لا حدود له ، لأنه انعكاس للحياة نفسها التى لا حدود لها .

بهذا كله يكون النقد .لسينمائى ، أو يجب أن يكون ، أعلى مراحل النقد . ولستنا نسوق هذا الحكم لنستفز به نقاد الأدب أو المسرح الذين استقرت دوائر معاملاتهم منذ زمان طويل . فحسبنا فى هذا المجال أن نمد أبصارنا الى آفاق المستقبل البعيد حيث نتصور السينما ذات تاريخ عريق ، وحيث نتصور دائرة نقدها قد استقرت عبر الزمن وحيث نتصور أنه لاخلاف اذا قال قائل ان النقد السينمائى هو أعلى مراحل النقد . وعلى النقاد السينمائيين أن يتدبروا الأمر معنا ، وعلى نقاد الادب أو المسرح أيضا ألا يفزعوا . فالنقد السينمائى ، اذا جاز أن نستخدم تعبيرا سينمائيا بسيطا ، لن يسرق الكاميرا من أى نقد آخر . فلكل نقد كاميرته فى النهاية .

## المراجع

### \* بالعربية :

- ١ - أندريه بازان ، ما هي السينما ( جزآن ) ترجمة  
د ° ريمون فرنسيس ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ،  
١٩٦٨ .
- ٢ - بودوفكين ، الفن السينمائي ، ترجمة صلاح التهامي  
دار الفكر ، القاهرة ١٩٥٧ .
- ٣ - جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم ، ترجمة  
د ° ابراهيم الكيلاني وفايز نقش ، منشورات عويدات  
بيروت ، ١٩٦٨ .
- ٤ - سيرجي أيزنشتاين ، مذكرات مخرج سينمائي ،  
ترجمة أنور المشرى ، المؤسسة المصرية للتأليف  
والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ .
- ٥ - فورسيت هاردي ، السينما التسجيلية عند جريرمون  
ترجمة صلاح التهامي ، المؤسسة المصرية للتأليف  
والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

٦ - كارل رايس ، فى المونتاج السينمائى ، ترجمة أحمد  
الحضرى ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ،  
القاهرة ١٩٦٥ .

٧ - مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد  
مكاوى ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة القاهرة  
( بدون تاريخ ) .

### ● بالانجليزية والفرنسية :

#### BOOKS :

- 1) Charles S. Aaronson (Ed.) International Motion Picture Almanac, Quigley Publications, New York, 1963.
- 2) Ivor Montagu, Film World, A Pelican Book, London, 1964.
- 3) Jean Metry, Dictionnaire du Cinéma, Larousse, Paris, 1963.
- 4) John Russel Taylor, Cinema Eye, Cinema Ear, Methuen & Co., London, 1964.
- 5) Michel Duino, Charlot. Roi de l'écran, Collection Marabouf, Paris, 1949.
- 6) Penelope Houston, The Contemporary Cinema, A Pelican Book, London, 1963.

- 7) René Mandion, Cinema, Reflet du Monde, Paul Montel, Paris, 1944.
- 8) Roger Manvel (Ed.) The Cinema 1952, A Pelican Book, London, 1952.
- 9) Vladimir Baskakov, Soviet Cinema, Novosti Press Agency Publications Moscow (No date).

#### REVIEWS AND PERIODICALS :

- 1) Culture and Life, No. 5, 1958. (Moscow).
- 2) Films & Filming, No. 12, Dec., 1964.

#### مراجع الفصل الرابع

- ١ - أحمد بدرخان ، السينما ، مطبوعات مجلة « مجلتى »  
القاهرة ١٩٣٦ .
- ٢ - بدر نشأت وفتحى زكى ، محاكمة الفيلم المصرى .  
مطبعة لاباترى ، القاهرة ١٩٥٧ .
- ٣ - بهاء الدين شرف ، فن الاخراج السينمائى ، القاهرة  
١٩٥٠ .
- ٤ - محمد عبد القادر المازنى ، السينما مفخرة القرن  
العشرين ، مطبعة روايات الجيب ، القاهرة ١٩٤١ .  
الصور المتحركة ، مطبعة دار الشباب ، القاهرة ،  
١٩٤٨ .
- ٥ - صحف متفرقة ( الاهرام ، آخر ساعة ، السينما ) .

# المحتويات

الموضوع	الصفحة
في البدء .. .. .	٣
تعريف .. .. .	٨
الفصل الأول - النقد السينمائي • مقدمات .. .. .	٤٣
الفصل الثاني - أنواع النقد السينمائي .. .. .	٧٣
الفصل الثالث - نقاد سينمائيون .. .. .	٨٥
الفصل الرابع - النقد السينمائي في مصر .. .. .	١٠٩
في الختام .. .. .	١٢٦

الطبعة الثمانية

---

رقم الايداع بدار الكتب ٢١٥٢ / ١٦٧١

## وزارة التجارة الهيئة العامة للتأليف والنشر

المركز الرئيسي ١١١٧ شارع كوريش النيل - القاهرة - ج.ع.م.  
تليفون : ٧١٠٥٨ / ٧١٠٥٥ لمراجعا : باشرو

الهيئة العامة للتوزيع ١٧ شارع قصر النيل - القاهرة - ج.ع.م.  
تليفون : ٤٧٤٣٦ / ٤٥٥٨٩

مكتبات الهيئة للتوزيع في ج.ع.م. \*

### القاهرة

٣١ شارع شريف ت : ٤٠٠١٢ ١٩ شارع ٢٦ يوليو ت : ٥٥٠٢٢  
٥ ميدان عراق ت : ٤٢٣٨٢ ٢٢ شارع الجمهورية ت : ٩١٤٢٣٣  
١٢ شارع الميادين ت : ٢١١٨٧ الباب الأخضر وحسين ت : ٩١٢٤٤٧  
الاسكندرية : ٤٩ شارع مسز طول ٢٢٩٢٥ الميزة : ١ ميدان البحيرة ت : ٨٨٣٢١١  
دمشق : شارع عبد السلام التبادل ٢٦٠٥ القبية : شارع ابن حبيب ت : ٤١٥٤  
ططا - ميدان الساعة ٢٥٩٤ السويح : شارع الجمهورية ت : ٢٠٢٢  
الغلة الكبرى : ميدان النهضة ٤٢٧٧ السويح : اموي السليح ت : ٢٩٣٠  
التصوير : أول شارع الثورة ٢٨٧٨

مراكز التوزيع خارج ج.ع.م. \*

ليبيا - الشركة للنوب جورج - بيروت - شارع سوريا بناه أناه صمدى وصالحه  
بغداد : الشركة العامة للتوزيع - بغداد - ميدان التحرير - عمارة طاعة

توكيلات ومجالس خارج ج.ع.م. \*

الكويت : وكالة المطبوعات ٢٧ شارع عبد السلام بالكويت  
البحرين : مكتبة المحاسب - من  
ليبيا : محمود طوف النوبدي - طرابلس  
الجزيرة : عبد الله عبد الجباروس - جاكوتا  
تونس : الشركة التونسية للتوزيع ٥ شارع فرحات - تونس  
الجزائر : ٩٢ شارع ديدوش مراد الجزائر العاصمة  
الغرب : المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ٤٢ - ٤٤ شارع الفكر - الاحمد -  
الدار البيضاء

موريتانيا : مكتبة بريل - ليدان

الهيئة العامة للتأليف والنشر  
في مختلف محافظات مصر



هشام

● ولد عام ١٩٢٥

● ناقد أدبي ، اهتم بالسينما اهتماما  
حيثيا بعد التحاقه بمعهد السيناريو .

● مارس النقد السينمائي والكتابة عن  
السينما عدة سنوات في عدد من الصحف  
والمجلات

● ألف وترجم عدة كتب في الأدب والدراما  
والنقد ، منها : لمن الحرية ( رواية )  
من الأدب الأفريقي ، بعد السقوط  
( مسرحية مترجمة )

## المكتبة الثقافية

(جامعة حرة)

• خلاصة الفكر القومي والإنصاف

• تجعل المعرفة متعة تمنع الشر

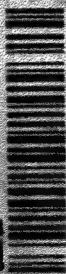
• بالحياة ، رسالة باسم عالم

الإنصاف في معركة الحياة

يشرف على السلسلة

الدكتور شكري محمد عباد

Bibliotheca Alexandrina



0390836